تنقید کی جمالیات
تصورات
جلد 8
پروفیسر عتیق اللہ

تنقید کی جمالیات

تصورات

(جلد: 8)

پروفیسر عتیق اللہ

بک ٹاک

میاں چیمبرز، 3 ٹمپل روڈ، لاہور

تنقید کی جمالیات

پروفیسر عتیق اللہ

ناشر ـــــــ بک ٹاک، لاہور

اشاعت ـــــــ 2018ء

طابع ـــــــ بھٹو پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت ـــــــ -/1095 روپے

بک ٹاک ـــــــ میاں چیمبرز، 3- ٹمپل روڈ لاہور

فون ـــــــ 042-36374044-36370656-36303321

Email:book_talk@hotmail.com

www.booktalk.pk

www.facebook.com/booktalk.pk

یہ کتاب برادرِ خرد فرید اللہ کے نام

جو میری رگِ جاں سے بھی ہمہ وقت قریب رہتا ہے

اور جس کے ذہنی سکون اور درازیِ عمر کے لیے

دل کی گہرائیوں سے دعا نکلتی ہے

مشتملات

زبان اور تخلیقی زبان کے متعلقات

متعلقات نفس

متفرقات

پیش روی

ادب میں ادوار کی تعین کاری کے دوران ہم اکثر بڑے مخمصے میں پھنس جاتے ہیں۔ تاریخی تعین کا ہمارے پاس کوئی ایسا پیمانہ نہیں ہوتا جس کے اطلاق میں ہم ایک دوسرے سے بخوشی اتفاق کرنے کے لیے تیار ہوں اور یہ محسوس کریں کہ ہم نے جو کچھ طے کیا ہے اسے اگلی نسلیں بھی بخوشی قبول کرلیں گی۔ تاریخ کو ہم جتنا شفاف سمجھنے کی غلطی کرتے ہیں وہ اتنی ہی پیچیدہ اور کبھی کبھی گم رہی کا باعث ہوتی ہے۔ ایسا اس لیے ہوتا ہے کہ ادب میں رجحانات وتصورات کے لحاظ سے کوئی عہد بھی معصوم و بے میل نہیں ہے۔ حتیٰ کہ وہ زمانے بھی کسی ایک جہت کے ساتھ خصوصیت نہیں رکھتے جنھیں محض کسی ایک حاوی تحریک کے ساتھ وابستہ کرکے دیکھا جاتا ہے۔ تخلیقی نفسِ انسانی ہمیشہ انکار واقرار کے مابین گردش کرتا رہتا ہے۔ جو جتنا قبول کرتا ہے اتنا ہی اور کبھی کبھی کچھ زیادہ ہی رد کی طرف بھی مائل ہوتا ہے۔ یا اس کے رد کی حیثیت، محض ایک بھرم کی ہوتی ہے۔ ہر رد وانکار منفی نہیں ہوتا، وہ منفی کا تاثر دے سکتا ہے۔ اکثر رد وانکار ہی سے انقلاب انگیز تحقیقات واسالیبِ فکر نے جنم لیا ہے یا کسی نئی توسیع یا اس کے امکان کی گنجائش بھی نکلی ہے۔ ادب کی تاریخ میں رومانویت کی تحریک ہی وہ پہلی تاریخ ہے جس کی بنیادی شناخت ہی 'انکار' سے قایم ہوتی ہے۔ رومانویت کو نوکلاسیکیت کا ردِعمل بھی کہا جاتا ہے۔ لیکن رومانویت میں کلاسیکی عناصر اور کلاسیکیت میں رومانوی عناصر کی نشاندہی بھی کی جاتی رہی ہے۔ یہی صورت ہر دور کے ادب اور اس سے متعلق رجحان، تحریک اور تصور کی ہے۔ حتیٰ کہ یہ آپس میں اتنے خلط ملط ہوتے ہیں کہ انھیں ایک دوسرے سے ممیز کرنا بھی اتنا آسان نہیں ہوتا۔ باوجود اس کے ہر دور اور ہر نسل کے ذہنی اور حسی تجربوں، نفسیاتی گرہوں کی صورتوں، ادراکِ حقیقت کے طریقوں

اور بصیرتوں کی نوعیت اور ان کی سطحیں یقیناً پیش رو ادوار اور پیش رو نسلوں سے مختلف ہوتی ہیں۔ یہی وہ میزان ہیں جو مجموعاً شناخت کی کوئی ایک کلید بھی فراہم کرتے ہیں۔

ایسا نہیں ہے کہ جدیدیت سے قبل کسی زبان کے ادب میں اتنا بڑا انقلاب رونما نہ ہوا۔ شیکسپیئر نے جب tragic-comedies لکھیں اور کلاسیکی ڈرامائی تکنیکوں سے انحراف کیا تو اسے مطعون بھی کیا گیا۔ ڈرائڈن، ارسطو کا قایل ہونے کے باوجود اندھا دھند تقلید کا قایل نہ تھا۔ جدیدیت نے حقیقت پسندی اور نیچرلزم یا روایت سے اپنے رشتے منقطع کرنے کی جو کوشش کی اور ایک نئی بوطیقا کی داغ بیل ڈالنے کا دعویٰ کیا۔ ادب و روایت کی تاریخ میں ایک بہت بڑا دھماکہ تھا۔ رومانویت سے بھی بڑا۔ لیکن اپنے دور میں رومانویت خود ایک بڑے دھماکے سے کم نہ تھی۔ ماضی کی کسی تحریک یا میلان سے جدیدیت کے سلسلے کو جوڑا جا سکتا ہے تو وہ رومانویت ہی ہے۔ اس معنی میں جدیدیت کو نو رومانوی رجحان کا نام بھی دیا گیا۔ رومانویت سے 'انکار' کی روش میں غیر معمولی شدت پیدا ہو گئی تھی اور فلسفے اور سائنس کی دنیا میں بھی انقلابی تبدیلیاں عمل میں آ رہی تھیں۔ مذہبی اقداری نظام کو کئی قسم کے نئے چیلنجز کا سامنا تھا۔ عقلیت نے مقبول خاص و عام میزان کی حیثیت اختیار کر لی تھی۔ جمالیات کے اکثر ان تصورات کا اثر زائل ہونے کے درپے تھا جو صدیوں سے برقرار چلے آ رہے تھے اور جن سے روگردانی عقائد سے روگردانی کے برابر تھی۔ اس تبدیل شدہ صورتِ حال میں اظہار و خیال کی آزادی کے تصور نے چیلنج کرنے اور چیلنج قبول کرنے کی صلاحیتوں پر جلا کاری کی اور تشکیک اور سوال زد کرنے کے اس رجحان کو تقویت بخشی جس کے پہلے آثار تیرہویں صدی کے راجر بیکن اور سترہویں صدی کے فرانس بیکن کے یہاں ملتے ہیں۔ گلیلیو، لاک، نیوٹن، ہیوم، والٹیر اور روسو کے بعد سائنسی دنیا میں ڈارون اور فلسفے کی دنیا میں ہیگل اور بعد ازاں مارکس و اینگلز نے تقریباً سارے اقدار نظام کو الٹ پلٹ دیا۔

دراصل انیسویں صدی سے موجودہ ادوار تک ادبی اور فلسفیانہ سطح پر ہی نہیں مختلف علومِ انسانیہ میں بھی مطلقیت نے اضافیت کی جگہ لے لی۔ ہر سطح پر عقلی دلائل، تجربے اور تحقیق کی اہمیت دہ چند ہو گئی۔ سائنس کی دریافتوں نے مذہبی تو ہماتی نظام کی بنیادیں ہلا دیں اور یہیں سے ایک نئی آگہی، ایک نئے شعور کا آغاز ہوا، ماضی سے ہمارا انقطاع تو نہیں ہوا لیکن ہمارے لیے ماضی ایک بار بار دوہرانے والا سبق نہیں رہا۔ ہم ماضی پر غور کر سکتے ہیں، اس سے بہت کچھ اخذ

بھی کر سکتے ہیں لیکن اس کی طرف پلٹ کر نہیں جا سکتے۔ لیکن ایک بڑا نقصان یہ ہوا کہ ہمارے سارے خواب بھی اس شدید زد کی زد میں آ گئے۔ ہماری زندگیوں سے 'جادو' فنا ہونے لگا۔ وجدان کی صلاحیت بے معنی ہو کر رہ گئی۔ مافوق الفطرت نے دشنام کی صورت اختیار کر لی۔ انسانیت کے چہرے سے جذبے کی چمک معدوم ہو گئی۔ قرونِ وسطیٰ کو عہدِ تاریک کا نام دے کر اس تمام تخیلی دنیا کو ہم نے خیر باد کر دیا جو ہمارے یقین کو تعطل میں رکھنے کا بہت بڑا وسیلہ تھی۔ اب ہم ایک ایسے حواس باختہ دور میں داخل ہو چکے تھے جو جتنا مانوس ہے اتنا ہی نامانوس بھی ہے۔ ہم اس سے عقلی رشتہ تو قایم کر سکتے ہیں وجدانی رشتہ نہیں قایم کر سکتے۔ ہمارے باطن کو روشن کرنے اور ہمارے وجدان کو طمانیت بخشنے کی اہلیت اس میں کم سے کم ہے۔ ادب ہمارے باطن کی آواز ہے۔ سائنس نے اس کی سرکشی پر قدغن لگانے کی کوشش کی لیکن جتنا اس نے اس آواز کو دبانے کی کوشش کی اس آواز کی لے اتنی ہی بلند ہوتی گئی۔ انیسویں صدی سے تاہنوز ان ادبی اور فنی تصورات نے زیادہ سے زیادہ تخلیقی ذہنوں پر اپنے تاثرات قایم کیے جن میں 'انکار کی رَو' شدید تھی اور جو عقل کے تحکم اور عقل کی فرماں روائی کے خلاف ایک ہوش ربا چیلنج کا حکم رکھتی تھی۔ سب سے پہلی ضرب تو بودلیئر اور ملارمے ہی نے لگائی جنھیں ہم آواں گارد میں شمار کرتے ہیں۔ یہ عین اس زمانے کا قصہ ہے جب ڈارون نے اپنی تحقیقات سے انسان کو خود اپنے لیے اجنبی بنا دیا تھا۔ وہ اپنے لیے ہی ایک alien بن کر رہ گیا۔ اس اجنبیت کو فروغ دینے میں فرائڈ کا بھی بڑا ہاتھ ہے اور دوسری سطح پر مارکس نے اسے ایک تاریخی مخلوق قرار دے کر 'حیرت' کی بوطیقا ہی اس کے ہاتھوں سے چھین لی۔ اب یوٹوپیا خلق کرنا ایک رجعت پرستانہ کارگزاری ٹھہری۔ باوجود اس کے برگسان کے تصورِ وجدان، تصور زماں، تصور مظہریت، تاثریت، دادائیت، سُرریلزم، وجودیت وغیرہ ایسے تصورات اور رجحانات ہیں جن میں 'ردِ شعور' کی خاص اہمیت ہے۔ یہ سارے رجحانات بے حد دلچسپ اور انقلاب انگیز ہیں۔ جن کا میلان بالعموم ہمارے موجودہ 'نامحفوظ' باطن کی طرف ہے۔

میں نے تحریکات و رجحانات کی جلد میں یہ واضح کر دیا تھا کہ ہر رجحان اور ہر تحریک کسی نہ کسی تصور پر استوار ہے۔ اس لیے تصورات اور مذکورہ جلد ایک دوسرے کی کمی کو پورا کرتے ہیں۔ چونکہ تحریکات و رجحانات والی جلد پہلے اشاعت کی منزل میں تھی اس لیے بہت سے تصورات اس میں ضم ہو گئے۔ بعض نے زیرِ نظر جلد میں جگہ پائی ہے۔ جدیدیت، مابعد جدیدیت،

مارکسی تصور یا ساختیات، پس ساختیات کی تھیوری سے متعلق تصورات کو، انھیں عنوانات کے تحت مرتب کردہ جلدوں میں پہلے ہی شامل کیا جا چکا ہے۔ بعض کو ادب وتنقید کے مسائل میں جگہ ملی ہے۔ یوں بھی ہر تصور، ہر رجحان اور ہر تحریک کی حیثیت ادب وتنقید کی حدود میں ایک مسئلے ہی کی ہے۔ وہ متنازعہ بھی رہے ہیں، ذہن وفکر کی دنیاؤں میں انھوں نے اتھل پتھل بھی مچایا ہے۔ بہت کچھ تہس نہس کیا اور کچھ نئی آبادیوں سے بھی سرفراز کیا۔ یہ سارا فی نومینا بڑا حیرت ناک بڑا بھونچکا کرنے والا، بہت زیادہ چیلنجنگ ہے اور اسی فی نومینا میں حیرت اور جادو کے نئے آثار بھی مضمر ہیں۔

اس جلد میں جن حضرات کے مقالے شامل ہیں میں ان کا تہہِ دل سے ممنون ہوں۔ میری خواہش تھی کہ بعد کی جلدوں میں بھی میری شرکت زیادہ سے زیادہ ہو۔ میں مصمم کیے ہوئے تھا کہ ابتدائی جلدوں کی طرح زیادہ سے زیادہ موضوعات پر میرے مباحث شامل ہوں لیکن ان جلدوں کی اشاعت میں مزید تاخیر ممکن نہ تھی اور لکھنے کے لیے مجھے کافی وقت درکار تھا سو جو کچھ کہ مجھے میسر تھا اسی پر قناعت کی اور اب اپنے کرم فرماؤں کی خدمت میں پیش کر کے میں بے حد طمانیت محسوس کر رہا ہوں۔

عتیق اللہ

علم معانی و بیان

علم معانی و بیان ایک مختصر ترکیب ہے جو ان علوم کے مجموعے پر حاوی ہے، جن کا تعلق ادبی تنقید سے ہے۔ بدقسمتی سے موجودہ دور میں ہم اس علم کی مختلف شاخوں سے کم و بیش بے بہرہ ہیں۔ اور اس لیے اس کے متعلق لاتعداد غلط فہمیاں ہمارے ذہنوں میں راسخ ہو چکی ہیں۔ اس فن میں سب سے بڑی دقت یہ ہے کہ اس علم پر اردو میں بہت کم لکھا گیا ہے۔ لے دے کے ایک بحر الفصاحت ہے اور دوسرے مولانا عبدالرحمٰن کی مرآۃ الشعر۔ اول الذکر میں توضیحات بہت کم ہیں۔ ثانی الذکر میں البتہ بعض موضوعات پر بنیادی مباحث موجود ہیں۔ اس کے علاوہ کچھ درسی کتابیں ہیں جو بالعموم صرف علم بدیع سے بحث کرتی ہیں۔ اور یہی کتابیں زیادہ تر غلط فہمی کا باعث بنی ہیں۔ علم معانی و بیان مندرجہ ذیل علوم پر مشتمل ہے۔

1. علم عروض و قافیہ و ردیف
2. علم معانی
3. علم بیان، تشبیہ استعارہ
4. علم بدیع

اور ان میں علم بدیع سب سے آخر میں آیا ہے۔ جس کے متعلق ایک گروہ کا یہ خیال ہے کہ اسے علیحدہ علم کا درجہ ہی حاصل نہیں...... یہ علم دراصل معرضِ وجود ہی میں اس وقت آیا جب شاعری فطری منازل سے نکل کر غیر فطری تصنع پسندی کا شکار ہو چکی تھی۔ کہتے ہیں کہ عربی میں بشار بن برد سے لفظی رعایت اور بدیعانہ محاسن کا آغاز ہوا۔ اور ترقی کرتا ہوا ابن المعتز کے زمانہ میں (کہ ابھی بحتری زندہ تھا) ابن المعتز سے وہ کمال پایا کہ وہی اس فن کا امام کہلایا۔

اس علم کی متداول درسی کتب سرسری طور پر عروض و قافیہ، تشبیہ و استعارہ اور زیادہ تر صنائع

و بدائع سے بحث کرتی ہیں۔ اس بحث میں ان کتب کا انداز تحلیلی اور تجزیاتی نہیں ہوتا۔ کوشش صرف یہ کی جاتی ہے کہ مختلف اصطلاحات کی تصریحات پیش کر دی جائیں مثلاً بحر کیا ہے؟ قافیہ کیا ہے؟ تشبیہ کیا ہے؟ اور اس کے کتنے اجزا ہیں؟ ہر جز کا کیا نام ہے؟ استعارہ کسے کہتے ہیں؟ اور صنائع و بدائع کے دس بیس الٹے سیدھے نام۔ اللہ اللہ خیر سلا۔ نتیجہ یہ ہے کہ جب ہمارے سامنے علم معانی و بیان کا کوئی نام لیتا ہے تو ہم ناک بھوں چڑھا لیتے ہیں۔ کیوں کہ ہمارے ذہن میں یہ بات جڑ پکڑ چکی ہے کہ اس علم کی حیثیت ان صنائع و بدائع سے زیادہ کچھ نہیں۔ جو شعر کو لفظی گورکھ دھندا بنا دیتے ہیں، یہی حال عروض و قافیہ کا ہے۔

اس علم کی اکثر عربی و فارسی کتب میں بھی تحلیل و تجزیہ سے اجتناب ہی برتا گیا ہے۔ ان کتابوں کی نوعیت کچھ ایسی ہے جیسے کسی نے اپنے لیے یادداشتیں محفوظ کر لی ہوں۔ اور اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ پرانے زمانے میں بالعموم لوگ کتابوں پر تکیہ نہیں کیا کرتے تھے۔ بلکہ علما کے درس میں شامل ہو کر فیضان حاصل کیا کرتے تھے۔ یہ علماء ان یادداشتوں کی مدد سے مختلف علوم کی تشریح و توضیح کیا کرتے تھے۔ ہم تک جو کچھ پہنچا ہے وہ صرف بنیادی یادداشتیں ہیں۔ ان کے متعلق تشریحات کتابوں میں درج نہیں۔ اور درس کے ایسے سلسلے میسر نہیں جہاں سے ہم یہ تشریحات حاصل کر سکیں۔ اس کے علاوہ ایک اہم نکتہ یہ ہے کہ اس علم کی اکثر اصطلاحات آج ہمارے لیے اجنبی ہیں اور آج ان معانی سے مختلف طور پر استعمال ہو رہی ہیں جن میں انھیں پہلے استعمال کیا جاتا تھا۔ ہماری موجودہ تنقیدی اصطلاحات بیشتر مغربی تنقیدی اصطلاحات پر مبنی ہیں۔ اور ان سے وابستہ تصورات وہی ہیں جو مغرب میں رائج ہیں لیکن اکثر اوقات ہمارے ہاں، انہی الفاظ کو پہلے مختلف معانی میں استعمال کیا جاتا تھا یا وہ معنوی تفریق جسے ہم آج روا رکھتے ہیں اس وقت موجودہ صورت میں موجود نہیں تھی۔ مثلاً خیال اور تخیل ہی کو لیجیے۔ غالباً اردو میں پہلے حالی اور شبلی نے تخیل کو خیال سے اس طرح ممیز کیا ہے کہ تخیل Imagination کا مرادف قرار پاتا ہے، لیکن اس سے پہلے تخیل یا تخیّل کو خیال کرنا کے معنوں میں استعمال کیا جاتا تھا۔ اور تخیل کا فعل اگرچہ Imagination سے کچھ زیادہ بعید نہیں تھا، لیکن وہ تفریق جسے آج ہم ضروری خیال کرتے ہیں، دراصل خیال اور فکر کے مابین واقع تھی۔ اس کے ساتھ Fantasy کا مفہوم علما کے ذہن میں 'وہم' کے حوالے سے موجود تھا۔

"تخیل خیال سے بنتا ہے اور دو معنی میں آتا ہے۔ سوچنا، خیال کرنا، اور خیال تراشنا۔ معنی

اول کے لحاظ سے تخیل وہی چیز ہے جسے ہم خیالِ فکری کے نام سے ذکر کر چکے ہیں۔ جو بلند و دقیق مگر حقیقی معانی اور ان کی تشبیہات بہم پہنچاتا ہے اور ہر ہر تصور کا ایک ایک جز۔ اس کا گرد و پیش، لازم و ملزوم، عکس و اثر آنکھوں کے سامنے لا رکھتا ہے۔''

''خیال و تخیل کو ایک سمجھ لینا صحیح نہیں، اس لیے کہ یہ الفاظ بھی اپنا اپنا تشخص جداگانہ چاہتے ہیں۔ علم النفس و القویٰ کی توجیہات کا بھی یہی تقاضا ہے۔ مولدین کے کلام کی وہ اختراعی یا اضافی خصوصیت بھی یہی چاہتی ہے جس نے ان کے کلام کو جاہلیت کے کلام سے ممتاز کیا۔''

''دماغ احضارِ معلومات کا کام بھی کرتا ہے اور ان میں تصرفات بھی۔ ہم نے مانا کہ یہ دونوں کام نفس ہی کے ہیں یا اس کی کوئی اور قوت مختلف مراتب میں ان فرائض کو انجام دیتی ہے لیکن کیا افہام تفہیم کی آسانی اور رفع التباس کے لیے یہ مناسب نہیں ہے کہ دو مختلف صورتوں کے دو جداگانہ نام ہوں یا ایک قوت دو مختلف مراتب میں الگ الگ دو ناموں سے تعبیر کر لی جائے۔ میں اس کو ضروری سمجھتا ہوں اور اسی لیے خیال و تخیل میں فرق کرتا ہوں۔''

''وہم ایک دماغی قوت ہے جب اپنا کام کرتی ہے کچھ کا کچھ کر دکھاتی ہے۔ رسی کو سانپ اور سایہ کو بھوت بناتی ہے۔ اور نگاہ و خیال دونوں کو مسحور کر جاتی ہے۔ (مراۃ الشعر) اسی ضمن میں یہ بھی اہم ہے کہ تشبیہوں اور استعاروں میں اختلافِ مراتب بھی کچھ انہی توضیحات کا محتاج ہے۔ مجاز و حقیقت اور کنایہ و تصریح میں علمائے بلاغت کی رو سے صرف نوعیت کا فرق نہیں ہے، بلکہ مراتب کا فرق ہے۔ مجاز اور کنائے کو حقیقت اور تصریح پر فوقیت حاصل ہے۔ اس فرق کو جو اصول متعین کرتا ہے وہ کسی نہ کسی حد تک خود ادب کی حقیقت کی نشاندہی کرتا ہے۔ حکیم نجم الغنی نے علم بیان کی بحث کو سمیٹتے ہوئے لکھا ہے:

> ''مجاز کا حقیقت سے اور کنائے کی تصریح سے زیادہ بلیغ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ مجاز میں ملزوم سے لازم کی طرف انتقال کیا جاتا ہے۔ مثلاً کوئی کہے کہ میں نے چاند کو دیکھا اور مراد اس سے معشوق ہو تو یہ کہنا اس کہنے سے بلیغ ہوگا کہ میں نے معشوق کو دیکھا۔ اس لیے کہ یہ قول مثل ایسے دعوے کے ہے جس کے ساتھ گواہ موجود ہو، کیوں کہ ہر ملزوم کا وجود اپنے لازم کے ہونے پر گواہ ہے۔ یعنی ملزوم کا ہونا لازم کے ہونے کو چاہتا ہے۔ یہ نہیں ہو سکتا کہ ملزوم ہو اور

لازم نہ ہو۔ بخلاف اس کے کہ میں نے معشوق کو دیکھا کہ مثل ایسے دعوے کے ہے جس کے ساتھ گواہ نہ ہو اور جس دعوے کے ساتھ گواہ موجود ہو وہ اس دعوے سے بدرجہا بہتر ہے جس کے ساتھ گواہ نہ ہو۔ استعارے کی تشبیہ سے قوی ہونے کی وجہ یہ ہے کہ وجہ شبہ مشبہ بہ میں مشبہ سے زیادہ کامل ہوتی ہے۔ اور استعارے میں مشبہ کے بعینہ مشبہ بہ ہونے کا دعویٰ کرتے ہیں اور اس کے الفاظ تشبیہ پر بھی دلالت نہیں کرتے اور ایک قرینہ ایسا ہوتا ہے کہ معنے موضوع لہ کے مراد ہونے پر دلالت کرتا ہے۔ بس یہ امر ایسے وعدے کی طرح ہوا جس کے ہمراہ گواہ موجود ہو۔"

عجیب لازم، ملزوم، وجہ شبہ، مشبہ، مشبہ بہ اور موضوع لہ کا چکر ہے، کہ کچھ پلے نہ پڑا، لیکن اگر آپ ذرا ان اصلاحات کی حقیقت پر غور کریں تو جو نکتہ اس جگہ بیان کیا گیا ہے۔ وہ یہ ہے کہ ادب تلازمات سے اصل حقیقت کی طرف ہماری رہبری کرتا ہے اور چوں کہ تلازمات محسوس اور معروف کیفیتوں پر مشتمل ہوتے ہیں۔ اس لیے حقیقت کا زیادہ گہرا شعور پیدا کرتے ہیں مثلاً معشوق ایک مجرد تصور ہے لیکن چاند سا مکھڑا ایک حسی تصور ہے۔ ادب بمقابلہ علم کے حسی تصورات پر تکیہ کرتا ہے۔ اور جوں جوں حسی تصورات کے استعمال پر تجرید سے دور ہٹتا چلا جاتا ہے اتنا ہی روشن اور دل پذیر ہوتا چلا جاتا ہے۔ اب اسے پھر خیال اور تخیل کے بنیادی تصور پر منطبق کر کے دیکھیے۔

تشبیہ سب کچھ ہے اور بہت کچھ کرتی ہے لیکن جب تک محض تشبیہ ہے اس سے زیادہ نہیں کہ روئے معانی کا غازہ اور آئینہ ہے۔ حقیقت کی صورت جیسی بھی ہو اس کو چمکا کر دکھاتی ہے اور بس۔ "استعارہ اس سے آگے بڑھتا ہے اور ایک چیز کو دوسری کا لباس پہناتا ہے اور تبدیلِ صورت سے حقیقت کا دعویٰ کرتا ہے۔"

تخیل کا عمل اگر یاد ہے تو تخیل اختراعی ہوا۔ اب تخیل ابداعی کو لیجئے۔ تشبیہ و استعارہ دونوں سے آگے ہے۔ یہی نہیں کہ غازہ روئے معانی ہو کہ حسنِ حقیقت کو چمکائے اور آئینہ بن کر سامنے آجائے یا صرف چولہ بدلنے اور روپ بھرنے پر بس کر جائے بلکہ وہ تشبیہ و استعارہ کی نمائشی صورتوں سے حقائق پیدا کرتا ہے جن کو سخن سنج و سخن فہم معانی آفرینی کہتے ہیں۔

"وہم سے مراد وہ قوت ہے جو خاص معانی کو جو خاص صورتوں میں ہوں ادراک کرتی

ہے، حواس کے ذریعے سے جو پہنچتا ہے وہ صورت کہلاتی ہے۔ جو معانی کسی حس کے ذریعے حاصل نہیں ہوتے۔ انھیں قوت واہمہ کے ذریعے حاصل کرتے ہیں اور خیال سے مراد وہ قوت ہے جس میں محسوسات کی صورتیں جمع ہو جاتی ہیں اور یہ حسِ مشترک کا خزانہ ہے پھر ایک قوت ان صورتوں میں تصرف کرتی ہے مفکرہ اس قوت کو اس وقت کہتے ہیں جب کہ عقل سے کام لے۔ اور متخیلہ اس حالت میں بولتے ہیں کہ وہم اس سے اپنی خدمت لیوے۔'' (حکیم نجم الغنی)

تخیل کی اس تعریف کے پیچھے ایک پورا فلسفیانہ اور نفسیاتی نظام کارفرما ہے۔ اس ضمن میں ڈاکٹر وحید قریشی کا مضمون مطبوعہ ادبی دنیا دل چسپی سے خالی نہ ہوگا۔

تشبیہ اور استعارہ کی بحث علم بیان میں بڑی دل چسپ اور معنی خیز ہے۔ تشبیہ اور استعارہ، مجاز مرسل، کنایہ، استعارہ بالکنایہ، تعرض، تلویح اور رمز کے مابین جو فرق ہے اس سے قطع نظر محض تشبیہ اور استعارہ کی مختلف اقسام ان تمام طریقہ ہائے کار کو احاطہ کرتی ہیں جو ادبی تخلیقات کو دوسری تحریروں سے ممیز کرتی ہیں اور حیرت انگیز امر یہ ہے کہ اس باب میں اتنی کاوش اور دقتِ نظر سے کام لیا گیا ہے کہ لفظ کے مجازی استعمال کی شاید کوئی کڑی چھوٹ گئی ہو۔ تشبیہ کی قسمیں عقلی، حسی، وہمی، مفرد، مرکب، پھر وجہ شبہ کی تقسیم، حقیقی، عقلی، اضافی، اعتباری، پھر ان کے اشتراک سے تشبیہ کی پندرہ اقسام حاصل ہوتی ہیں۔ اس کے بعد غرض اور اداۃ تشبیہ سے بحث ہے اور پھر تشبیہ بعید اور غیر بعید، تشبیہ تمثیلی اور تشبیہ غیر تمثیلی۔ موکد غیر موکد، مفصل مجمل وغیرہ۔ اور اسی طرح استعارے کے ذیل میں مختلف اقسام کا ذکر ہے۔ بظاہر یہ نظر آتا ہے کہ اتنی تفصیل کی کیا ضرورت تھی لیکن اگر ان تمام صورتوں کو غور سے دیکھا جائے تو زبان اور الفاظ کو شعر میں استعمال کرنے کی تمام خصوصیات سامنے آجاتی ہیں یعنی کس کس طرح تخلیقی فن کار حسی مغالطوں سے، حقیقت کے صحیح احساس وشعور کی صورتیں پیدا کرتا ہے۔

علم معانی و بیان کی اصلاحات اکثر اس وجہ سے بھی غلط فہمی پیدا کرتی ہیں کہ وہ اس وقت کے عام فلسفیانہ نظام کی تابع ہیں۔ اس فلسفیانہ نظام میں بنیادی اہمیت مذہبی حقائق کو حاصل تھی۔ اور اس کا انداز استدلال نو افلاطونی فلسفہ پر مبنی تھا۔ اس کے مقابلے میں جدید نظام فکر میں خصوصاً جہاں تک ادب کا تعلق ہے۔ بنیادی اہمیت نفسیات کو حاصل ہے۔ اس لیے ادبی تنقید میں نکتہ نظر کا ایک واضح فرق پیدا ہوجاتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی اہم بات یہ ہے کہ جدید تنقید کے لیے ہم فلسفیانہ اور نفسیاتی پس منظر کا تقاضا کرتے ہیں۔ لیکن قدیم انداز تنقید کو سمجھنے کے لیے

اس عہد کے فلسفہ کو سمجھنے پر زور نہیں دیتے۔ اس وجہ سے بھی یہ تنقیدی نظام ہمارے لیے کم و بیش ناقابل فہم ہو جاتا ہے۔ مثلاً عروض کی بحث میں آغاز اس نکتے سے کیا جاتا ہے کہ آیا وزن شعر کے لیے ضروری ہے یا نہیں۔ بظاہر یہ مبحث بے فائدہ نظر آتا ہے لیکن اگر یہ بات پیش نظر ہو کہ قرآن مجید کو کفار نے شعر کہہ کر اس کے الہامی منصب سے انکار کرنے کی کوشش کی تھی اس لیے شعر اور قرآن مجید میں ایک فنی تفریق پیدا کرنی لازمی تھی۔ تاکہ اس ادعا کی نفی ہو سکے تو اصل بات کھل جاتی ہے۔ حکیم نجم الغنی اور شمس العلماء عبدالرحمٰن نے اس سلسلے میں دلچسپ بحث کی ہے لیکن یہ یاد رکھیے کہ یہ مباحث محض خلاصہ کی حیثیت رکھتے ہیں۔

اس ضمن میں ایک دقت اور بھی ہے کہ ادب کے متعلق یہ تمام بحثیں علیحدہ علیحدہ علم معانی و بیان ہی کی کتابوں تک محدود نہیں ہیں، بلکہ ان کا بہت کچھ مواد دوسرے علوم کی کتابوں میں بھی بکھرا پڑا ہے۔ مثلاً ادب میں لفظ کی اہمیت کی کئی صورتیں ہیں۔ ایک معنوی۔ دوسرے صوتی۔ صوتی اثرات کے متعلق بنیادی بحث بوعلی سینا کے ہاں حروف تہجی کی ذیل میں ملتی ہے۔[1] جہاں تک نفسیاتی پہلو کا تعلق ہے یہ امر قابل ذکر ہے کہ ذہن کے مختلف افعال کو سمجھنے کے لیے پرانے حکماء نے بھی بڑی معنی خیز کوشش کی تھی۔ مثلاً حواس خمسہ کے ذریعہ حاصل ہونے والی مختلف حسیات ذہن میں ایک تاثراتی وحدت پیدا کر لیتی ہیں۔ اس عمل کو سمجھنے کے لیے حس مشترک کا کھوج لگایا گیا۔ یہ حس مشترک آپ کہیں گے کہ موجودہ نفسیاتی تحقیق کے مطابق کوئی حقیقت نہیں رکھتی۔ لیکن آپ یہ کیوں نہیں سوچتے کہ نام سے قطع نظر جس بنیادی حقیقت کی طرف یہ تصور رہبری کرتا ہے (یعنی ذہن میں تلازمہ خیال کے ذریعہ مختلف حسیات کا باہمی ردعمل) اس سے تو انکار ممکن نہیں۔

اب تلازمہ خیال ہی کی بحث کو لیجیے، تشبیہ، استعارہ اور لفظ کی دلالتوں کے ضمن میں جن امور سے بحث کی جاتی ہے۔ ان میں اگرچہ تلازمہ کا لفظ نہیں آیا لیکن وہ تمام اصول و قواعد زیر بحث آگئے ہیں جن سے تلازمات ترتیب پاتے ہیں۔

دلالت اصطلاح میں کسی چیز کو ایسی حالت پر ہونے کو کہتے ہیں کہ اگر اس چیز کو جان لیں تو اس سے دوسری چیز کا جاننا لازم آجائے۔ چناں چہ دھواں ایسی حالت پر ہے کہ اس کے معلوم

---

[1] اس سلسلے میں جناب سید عابد علی کا مضمون حروف تہجی کی غنائی اہمیت ملاحظہ کیجیے جو اس مسئلہ کی ایک اچھوتی توضیح پر مشتمل ہے۔

ہونے سے یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ وہاں آگ ہے۔ (بحر الفصاحت) یہ صورت تلازمہ ہی کی تو ہے۔ علم بیان میں دلالت لفظی کی مختلف صورتوں سے بحث کی جاتی ہے۔ علم بیان دلالت مطابقی سے بحث نہیں کرتا۔ البتہ دلالت تضمنی اور التزامی کو عقلیہ قرار دے کر ان سے پیدا ہونے والی مختلف صورتوں کو پیش نظر رکھتا ہے۔ یہاں یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ لزوم یہاں ایک امر خارجی ہے اور منطقیوں کے برعکس اس بات پر مصر نہیں کہ یہ اصل سے جدا نہیں ہوسکتا۔ چناں چہ یہ بات واضح ہو جاتی ہے کہ علم بیان کے پیش نظر دراصل تلازمات کے سلسلے میں ہی تھے۔ لفظ جس معنی کے بنایا گیا ہو اگر اس سے وہی معنی مراد ہوں تو اس کو حقیقت کہتے ہیں اور اگر وہ معنی مراد نہ ہوں بلکہ ایک ایسے معنی مراد ہوں جو معنی موضوع لہ کو لازم ہوں پس اگر وہاں کوئی قرینہ اس بات پر قائم ہو کہ جہاں معنی موضوع لہ مراد نہیں ہیں تو اس لفظ کو مجاز کہتے ہیں۔ اور اگر معنی موضوع لہ کا بھی ارادہ جائز ہو تو اسے کنایہ بولتے ہیں۔

علم معانی و بیان کو سمجھنے میں ایک دقت اس وجہ سے پیدا ہوتی ہے کہ ہم اس علم کو مطلق یا مجرد حیثیت سے مطالعہ کرتے ہیں۔ دراصل اس کے لیے عربی اور فارسی ادب کے تاریخی مطالعہ کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا، بالخصوص اس وجہ سے کہ یہ علوم عربی و فارسی ادب ہی کے مختلف رجحانات کے آئینہ دار ہیں۔

آج ہم قدیم طرز شاعری اور اس شاعری کی تنقید میں عموماً اس امر کے شاکی ہیں کہ ایک طرف شاعری مضامین اور ہیئت کے اعتبار سے محدود وسانچوں میں مقید ہے تو دوسری طرف اس سے متعلقہ تنقید سراسر علم بدیع کے خارجی اور مصنوعی اور لفظی سانچوں تک محدود ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ''اگرچہ علم معانی اور بیان سے کلام میں حسنِ ذاتی آجاتا ہے اور ان کے ہوتے ہوئے محسنات بدیعی کی تحصیل کی کوئی حاجت نہ تھی، لیکن انشا پردازوں نے کلام میں حسن عارضی کی طرف بھی توجہ کی ہے۔ اس لیے کہ اچھی چیز اگر مزیّات سے خالی ہو تو اکثر ایسا ہو جاتا ہے کہ بعض کوتاہ فہم اس کی ذاتی خوبیوں کی تفتیش نہیں کرتے اس لیے اس سے فائدہ حاصل نہیں کرسکتے۔'' (مراۃ الشعر)

حسنِ معنی کو ہے لازم سخن آرائی بھی
بزم میں اہل نظر بھی ہیں تماشائی بھی

اور بدقسمتی سے علم بدیع اس وقت وجود میں آیا جب قوم کے قویٰ ایک فطری انحطاط کا شکار

ہو چکے تھے۔ اور ان میں اتنی سکت باقی نہیں تھا کہ از سرنو ابتدائی بلند تر مقامات کو طرف رجوع کرسکیں، چناں چہ یہ سکہ ہی ملک سخن میں چلتا رہا۔

علم بدیع کے سرسری مطالعہ سے ہم یہ فرض کرلیتے ہیں کہ قدیم شاعری اور تنقید دونوں لفظی بکھیڑوں سے آگے نہیں بڑھتے اس ضمن میں علما نے ابن خلدون کا قول نقل کیا ہے جو الفاظ کو معانی پر ترجیح دیتا ہے۔ اس لحاظ سے کہ ''ادب الفاظ ہی کے سانچوں کا نام ہے۔'' لیکن اس کے مقابلے میں یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ شوکت الفاظ کے دلداہ شعرا کو ابن رشیق اصحاب القعقعہ یا بھونکنے والوں کے لقب سے یاد کرتا ہے اور متشدق اور متقعر شعرا کو اصحاب نظر نے کبھی اہمیت نہیں دی۔

اصل صورت یہ ہے کہ علم معانی، بیان اور بدیع کے اصول وقواعد علما نے ادب سے اخذ کیے تھے۔ یوں نہیں کہ یہ قواعد پہلے سے موجود ہوں اور پھر شعرا سے تقاضا کیا جائے کہ وہ ان کے مطابق شعر تخلیق کریں لیکن جب دورِ انحطاط شروع ہوا تو شاعر تخلیقی صلاحیت کی کمی کے باعث اور کچھ اپنے عہد کی تصنع پسند تہذیب کے زیر اثر مصنوعی سانچوں پر زیادہ توجہ صرف کرنے لگے۔ لیکن تاریخ ادب کا فیصلہ یہی ہے کہ وقتی امتیاز کے باوصف وہی شاعر بلند مرتبہ پر پہنچ سکے جنھوں نے ان علوم کو اپنا مطمح نظر نہیں بنایا، بلکہ تخلیقی جوہر کی پرورش میں مصروف رہے۔ بدقسمتی سے ہم بدستور اس غلطی کا شکار ہیں کہ پرانا طرز تنقید گویا اس امر کا متقاضی ہے کہ شعر اس کے اصول وقواعد کو سامنے رکھ کر کہا جائے اس کی مثال یوں ہے کہ ''علامہ تفتازانی نے مطول لکھ کر بیٹے کو پڑھائی اور کہا ذرا بازار جاؤ اور چل پھر کر لوگوں کی باتیں سنو اور دیکھو کہاں تک علم المعانی والبیان کے اصول کے پابند ہیں۔'' اور صاحب زادے دو دفعہ نامراد لوٹے۔ کہ لوگ تو اس علم سے قطعاً نابلد ہیں کہیں تیسری دفعہ جا کر انھیں احساس ہوا کہ لوگ تو بات بات پر اس علم سے استفادہ کرتے ہیں اور علامہ کو کہنا پڑا کہ ''میاں وہ تو پہلے ہی ایسے تھے، تمھاری ہی آنکھیں آج کھلی ہیں۔ چناں چہ ضرورت اس امر کی ہے کہ اس علم کے رموز وغوامض سے کماحقہ آگاہی حاصل کی جائے۔ اس کے بعد شعر میں قدم قدم پر ان اصولوں کی کارفرمائی نظر آئے گی۔''

اس معاملہ میں ہم کچھ احساسِ کمتری کا شکار ہو چلے ہیں، مثلاً alliteration انگریزی کے حوالے سے مذکور ہو تو مستحسن ہے لیکن تکرار حروف یا تجنیس یا عیب تنافر کا ذکر آئے تو ہم یہ کہہ کر ٹال جاتے ہیں کہ یہ پرانی باتیں ہیں۔ imagination اور fantasy میں فرق کوئی مغربی نقاد

بیان کرے تو ہم اس کی نکتہ سنجی پر داد دیے بغیر نہیں رہ سکتے۔ لیکن جب مشرقی نقاد کہتا ہے کہ خیال بنانا یا ایجاد خیال (اور یہاں خیال تخیل کا ہم معنی ہے) تو اس کی دو قسمیں ہیں۔ ایجاد اختراعی اور ایجاد ابداعی۔ آدمی جو مادیات میں تحلیل و ترکیب سے کام لے کر نئی نئی چیزیں اور نئی نئی صورتیں بنا لیتا ہے تو اسے اختراع کہتے ہیں۔ اور بغیر مادہ کسی چیز کا بنانا ابداع کہلاتا ہے۔'' تو ہم سنی ان سنی کر دیتے ہیں۔ اسی طرح مغرب سے transferred epithet کا نام سنا تو جھومنے لگے لیکن یہ بھول گئے کہ اپنے ہاں استعارہ بالکنایہ یا تشبیہ بالاضاف اور مجاز مرسل اسی سے بحث کرتا ہے۔

لیکن جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے۔ ان غلط فہمیوں اور کوتاہیوں کے لیے بہت حد تک یہ امر بھی ذمہ دار ہے کہ اس علم کی زبان اور پس منظر ہمارے لیے اجنبی ہیں۔ اس امر کی ضرورت ہے کہ ان تمام مباحث کو از سر نو نئی اصطلاحات اور نئے اسالیب کے سانچے میں ڈھال دیں جو جدید علمی تحقیقات اور تقاضوں کا ساتھ دے سکیں۔ آخر یہ علم ازل سے ایک ہی حال پر تو نہیں رہا، اور اب بھی یقیناً اس میں اتنی لچک ہے کہ نئے سانچوں میں ڈھل سکے اور نئے انکشافات کے پیش نظر اپنے اندر مناسب ترمیم کر لے۔

○

(ادب لطیف، اپریل 1957)

بلاغت کی بعض اصطلاحیں[1]

اردو زبان نے مختلف شعری اصناف اور ہیئتوں کے علاوہ علوم بلاغت میں بھی عربی و فارسی سے بطور خاص استفادہ کیا ہے، چنانچہ 'علم بیان' اور 'علم بدیع' کی بیشتر بلکہ تمام تر مصطلحات، عربی و فارسی ہی سے ماخوذ مستفاد ہیں۔ غیر زبانوں کے ادبیات سے اخذ استفادے میں بہ ذات خود کوئی قباحت نہیں، بہ شرطے کہ اس عمل میں تقلید محض کے بجائے دیدہ وری و بالغ نظری سے کام لیا جائے۔ لیکن علم بلاغت سے متعلق اردو کتابوں کا مطالعہ ثابت کرتا ہے کہ اہل اردو نے اکثر و بیشتر اس فن کی روح کو سمجھنے کے بجائے محض عربی و فارسی کتب بلاغت کو پیش نظر رکھ کر مصطلحات نے اردو ترجمے اور مثال میں اردو اشعار پیش کر دینے پر اکتفا کی ہے، یہی وجہ ہے کہ اگر کسی پیش رو مصنف سے کسی مقام پر کوئی غلطی سرزد ہوگئی ہے، تو بعد کے مصنفین نہ صرف یہ کہ اس کی اصلاح سے قاصر رہے، بلکہ انھوں نے اعادۂ تکرار کے ذریعہ نادانستہ طور پر غلط نویسی کی روایت کو بھی استحکام بخشا۔ پیش نظر مضمون میں اسی قسم کی ایک غلطی کی نشان دہی کرتے ہوئے اس کے محرکات وعوامل پر تفصیل کے ساتھ بحث کی ہے۔

عربی و فارسی نیز اردو کتب بلاغت میں علم بدیع کی 'صنائع معنویہ' کے ذیل میں عام طور پر صنعت 'ادماج' کا بھی ذکر کیا جاتا ہے۔ اس صنعت کو پہلے پہل کس نے متعارف کرایا؟ کچھ یقین کے ساتھ نہیں کہا جاسکتا۔ موجودہ معلومات کی رو سے علم بدیع پر قدیم ترین تصنیف چوتھی صدی ہجری کے مشہور شاعر و مصنف عبداللہ بن المعتز العباسی (ف 396ھ) کی کتاب 'کتاب البدیع' ہے۔ یہ کتاب طبع ہو چکی ہے۔ اس میں 'ادماج' کا ذکر نہیں ہے۔ تاریخی ترتیب نیز شہرت کے لحاظ سے اس سلسلے کی دوسری تصنیف ابن المعتز کے معاصر ابوالهلال الحسن بن عبداللہ العسکری

1. انھیں ہمیں تصورات Concepts کے ذیل ہی میں اخذ کرنا چاہیے۔

(ف 395ھ) کی 'کتاب الصناعتین' ہے۔ یہ کتاب بھی طبع ہو چکی ہے اور اس میں بھی 'ادماج' کا بیان نہیں ملتا۔ سلسلۂ زیر بحث کی تیسری قابل ذکر کتاب ابن رشیق القیروانی (ف 456ھ) کی 'العمدۃ' ہے اس میں 'ادماج' کا بیان تو موجود ہے۔ لیکن اس کا تعارف ایک مستقل صنعت کے بجائے صنعت 'استطراد' کی ایک قسم کی حیثیت سے کرایا گیا ہے۔ لہٰذا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ 'ادماج' سے پہلے 'استطراد' کو سمجھ لیا جائے۔ خصوصاً اس لیے بھی کہ اردو فارسی کی متداول کتب بلاغت، استطراد، کے ذکر سے خالی ہیں۔

لغت کی رو سے 'استطراد' ایسی پسپائی اختیار کرنے کو کہتے ہیں جس میں شہ سواروں کی نیت دوبارہ حملے کی ہو اور اصطلاح میں کسی خاص نکتے کی بنا پر درمیان کلام میں بہ ظاہر غیر متعلق باتوں کا ذکر 'استطراد' کہلاتا ہے۔ لغوی اور اصطلاحی معنوں کے درمیان مناسبت یہ ہے کہ اصطلاحی استطراد میں بھی قاری بہ ظاہر موضوع سخن کے بدل جانے یا غیر متعلق باتوں کے درمیان کلام میں آ جانے کا دھوکا کھا جاتا ہے، لیکن غور و فکر کے بعد اس پر یہ حقیقت منکشف ہو جاتی ہے کہ استطراد کے طور پر لایا گیا کلام بھی اصل موضوع سے پوری طرح مربوط و متعلق ہے۔ ابو ہلال عسکری اور ابو علی الحاتمی (ف 388ھ) کے نزدیک استطراد کے لیے موضوع سے انحراف کے بعد اس کی طرف بازگشت ضروری نہیں ہے۔ لیکن ابن رشیق کے نزدیک ضروری ہے۔ وہ کہتے ہیں کہ بازگشت کے بغیر موضوع سے انحراف 'خروج' کہلاتا ہے، نہ کہ استطراد۔ لغت و قرائن و شواہد کے لحاظ سے ابن رشیق کی بات زیادہ وزن دار محسوس ہوتی ہے۔[1]

استطراد کی بحث میں اس بات کا ذہن نشین کر لینا بھی ضروری ہے کہ استطراد مختصر بھی ہوتا ہے اور مفصل بھی۔ بہ الفاظ دیگر ایک جملے کا بھی ہو سکتا ہے اور پورے ایک پیراگراف کا بھی۔ دراصل یہ ایک تکنیک ہے جسے موقع و محل کی رعایت سے مختصراً یا مفصلاً ہر طرح سے برتنے اور استعمال کرنے کی اجازت ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ کلام میں ایک خاص طرح کا حسن اور زور پیدا کرنے کے لیے 'استطراد' کا سہارا بہر حال ضروری ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کی مثالیں ہر زبان کے ادب میں بہ کثرت ملتی ہیں آئندہ صفحات میں استطراد کی چند مثالیں اردو شعراء کے کلام سے پیش کی جاتی ہیں: اقبال کی 'بال جبریل' کی نظموں میں 'شاہین' ایک معروف نظم ہے۔ یہ نو (9) ابیات پر مشتمل ہے۔ پہلے پوری نظم ملاحظہ ہو، پھر مدعا کی توضیح کی جائے گی:

(1) کیا میں نے اس خاک داں سے کنارہ
جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ
(2) بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو
ازل سے ہے فطرت، مری راہبانہ
(3) نہ بادِ بہاری، نہ گل چیں، نہ بلبل
نہ بیاری، نئے نغمۂ عاشقانہ
(4) خیابانیوں سے ہے پرہیز لازم
ادائیں ہیں ان کی بہت دلبرانہ
(5) ہوائے بیاباں سے ہوتی ہے کاری
جواں مرد کی ضربتِ غازیانہ
(6) حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں
کہ ہے زندگی باز کی، زاہدانہ
(7) جھپٹنا، پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا
لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ
(8) یہ پورب یہ پچھم، چکوروں کی دنیا
مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ
(9) پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں
کہ شاہیں، بناتا نہیں آشیانہ

اس نظم کی تیسری، چوتھی اور پانچویں ابیات نیز آٹھویں بیت کے مصرعِ اوّل کو اگر نظم سے خارج کر دیا جائے تو اس کی شکل یوں ہو جائے گی:

کیا میں نے اس خاک داں سے کنارہ/ جہاں رزق کا نام ہے آب و دانہ/ بیاباں کی خلوت خوش آتی ہے مجھ کو/ ازل سے ہے فطرت مری راہبانہ/ حمام و کبوتر کا بھوکا نہیں میں/ کہ ہے زندگی باز کی زاہدانہ/ جھپٹنا پلٹنا، پلٹ کر جھپٹنا/ لہو گرم رکھنے کا ہے اک بہانہ/ مرا نیلگوں آسماں بے کرانہ/ پرندوں کی دنیا کا درویش ہوں میں/ کہ شاہیں بناتا نہیں آشیانہ

ظاہر ہے کہ نظم کی یہ مختصر شکل بھی شاعر کے مافی الضمیر کو قاری تک پہنچانے میں بڑی حد

تک کامیاب ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مابقیہ مصرعے اصل موضوع سے براہِ راست متعلق نہیں، بلکہ بہ طور استطراد لائے گئے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ یہ زائد اور غیر ضروری ہیں۔ نہیں، بلکہ نظم کی اثر آفرینی بڑی حد تک انھیں مصرعوں کی مرہونِ منت ہے، لیکن ان کی قوت اور شدت تاثیر کا راز اسی میں پنہاں ہے کہ اصالتاً نہیں بلکہ استطراداً لائے گئے ہیں۔

'استطراد' کی یہ تکنیک میر انیس کے ایک مرثیے کے درج ذیل بند میں بھی حسن وخوبی کے ساتھ بہ روئے کار لائی گئی ہے:

ان سب گلوں میں اک علی اکبر سا گل بدن
تھا جس کی جامہ زیبی کا شہرہ چمن چمن
رخسار سے بہم تھے جو گیسوئے پرشکن
حیراں تھے سب کہ مل گئے کیوں کر حلب ختن
سرخی تھی لب پہ، گو کہ نہ پانی نصیب تھا
دیکھا جو غور سے تو یمن بھی قریب تھا

پانچویں مصرعے میں 'گو کہ نہ پانی نصیب تھا' کا ٹکڑا استطراد کے ذیل میں آتا ہے۔

استطراد کی تیسری مثال جدید ادب سے ملاحظہ ہو۔ شمس الرحمٰن فاروقی کے مجموعۂ کلام 'گنج سوختہ' میں ایک نظم ہے 'بیت عنکبوت' اس میں 'استطراد' کی تکنیک بڑے سلیقے سے برتی گئی ہے۔ پہلے نظم ملاحظہ ہو:

یہ عورت اس لیے پیدا ہوئی ہے
کہ اس کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے پھانسی پر چڑھایا جائے
اسے یونان کے ایک مشہور ڈاکو کے بستر کی ضرورت ہے
وہ اپنے سب شکاروں کے قد و قامت اسی بستر کے
پیمانے کی نسبت سے گھٹاتا، کاٹتا
یا کھینچ کی جبراً بڑھاتا تھا
خطوط لب تو دیکھو!
کس طرح سے سمٹے ہوئے ہیں، سنگ دل
عامیانہ پن تراوش کر رہا ہے

یہ کینہ توز آنکھیں
ان کی گہرائی کے کیچڑ میں
سنہری مچھلیاں غوطے لگاتی ہیں
رو پہلی شاخ طوبیٰ ہے کہ کھلتی بانہہ ہے۔ لیکن
کوئی سایہ نہیں پڑتا
میں اپنے خول کے اندر سمٹ کر بیٹھ رہنا چاہتا ہوں
مجھے مینار کی کھڑکی سے جھک کر جھانکنے کی بھی ضرورت
کچھ نہیں ہے
مگر وہ فاحشہ زنجیر ور کی نیند اڑائے جا رہی ہے
وہ آنکھیں خوب صورت بن گئی ہیں
مجھے خم دار زینوں سے اتر کر
نیچے آنا ہی پڑے گا

'گنج سوختہ' کی اشاعت کے بعد کسی تبصرہ نگار نے اس نظم کے درج ذیل مصرعوں کو غیر ضروری اور زائد قرار دیتے ہوئے، انھیں شاعر کی بے مقصد نمائش علمی پر محمول کیا تھا۔

اسے یونان کے اک مشہور ڈاکو کے بستر کی ضرورت ہے/ وہ اپنے سب شکاروں کا قد و قامت اسی بستر کے/ پیمانے کی نسبت سے گھٹاتا، کاٹتا یا کھینچ کر جبراً بڑھاتا تھا/

لیکن درحقیقت یہ مصرعے بہ طور استطراد لائے گئے ہیں اور نظم کے مجموعی تاثر میں اضافے کا ذریعہ ہیں۔

اب 'ادماج' کو لیجیے۔ جیسا کہ ہم عرض کر چکے ہیں ہماری معلومات کی حد تک اس صنعت کا ذکر پہلی بار ابن رشیق القیر وانی کے یہاں ملتا ہے لیکن انھوں نے تعریف کے بجائے محض مثالوں کے ذریعے اسے سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ بہر حال مناسب معلوم ہوتا ہے کہ یہاں ابن رشیق کا پورا بیان نقل کر دیا جائے، تاکہ ادماج کے حدود و قیود کی تعیین میں آسانی ہو۔ موصوف لکھتے ہیں:

"ومن الاستطراد نوع یسمی الادماج، وذالك نحو قول عبیداللہ بن طاهر لعبداللہ بن سلیمان بن مصعب حین وزر للمعتضد:

أبى الدهر من إسعافنا فى نفوسنا
وأسعفنا فيمن نحب و نكرم
فقلت لهم: نعماك فيهم أتمها
ودع امرنا، إن المحب المقدم

وحكى احمد بن يوسف الكاتب أنه دخل المامون، وفى يده كتاب من عمروبن مسعدة يردد فيه النظر، فقال لعلك فكرت فى ترديد النظر فى هذا الكتاب، قال نعم يا اميرالمؤمنين، قال إنى عجبت من بلاغته واحتياله المرادله:

"كتبت كتابى إلى أميرالمؤمنين۔ أعزه اللّٰه۔ ومن قبلى من قواده وأجناده وفى الطاعة والانقياد على أحسن ما يكون عليه طاعة جند تأخرت أرزاقهم وختلت أحوالهم۔"

الا ترى يا أحمد إوماجة المسالة فى الاخبار، واعفاء ه سلطانه الإكثار ثم أمر لهم برزق تمانية أشهر۔ وهذا النوع أقل فى الكلام من الاستطراد المتعارف۔ 2؎

(ترجمہ) ''استطراد کی ایک قسم وہ ہے جسے ادماج کہتے ہیں۔اس کی مثال عبیداللہ بن طاہر کے اشعار ہیں، جواس نے سلیمان بن مصعب کی شان میں اس وقت نظم کیے تھے جب کہ سلطان معتضد باللہ عباسی ن اسے منصب وزارت پر فائز کیا تھا: (وہ کہتا ہے)

''زمانے نے خود ہماری اپنی ذات کے بارے میں براہِ راست ہماری حاجت روائی سے انکار کردیا، لیکن ہماری محبوب و محترم شخصیتوں کی مساعدت و معاونت کے ذریعہ بالواسطہ ہماری دست گیری کی۔

تو میں نے اس سے کہا کہ تو ان شخصیتوں کے تعلق سے اپنے سلسلۂ انعامات کو پایۂ تکمیل تک پہنچا۔

باقی رہے ہم،تو ہم سے صرف نظر کر کے مہمات امور پہلے سرانجام کیے جاتے ہیں۔''

احمد بن یوسف جو اپنے دور کا ادیب گزرا ہے، بیان کرتا ہے کہ ایک بار وہ مامون رشید

کے دربار میں پہنچا۔ اس نے دیکھا کہ مامون اپنے ہاتھ میں عمرو بن سعدہ کا خط لیے ہوئے ہے اور تھوڑی تھوڑی دیر بعد اس پر ایک نظر ڈال لیتا ہے۔ کچھ دیر بعد مامون نے کہا کہ غالباً تم اس خط پر میرے بار بار نگاہ ڈالنے کے بارے میں سوچ رہے ہو گے؟ اس نے جواب دیا ''جی ہاں امیر المؤمنین! ایسا ہی ہے۔'' مامون نے کہا کہ مضمون نگار کی بلاغت اور مقصد برآری کے لیے اس کی تدبیر سازی نے مجھے تعجب میں ڈال رکھا ہے۔ (وہ لکھتا ہے)

''امیر المؤمنین، اللہ انھیں عزت و سربلندی بخشے۔ میں ان کی خدمت میں یہ عریضہ اس حال میں روانہ کر رہا ہوں، کہ ان کے اعیان لشکر اور لشکری، اطاعت و فرماں برداری کی اس بہتر سے بہتر حالت میں ہیں، جس کا کسی ایسے لشکر کے بارے میں تصور کیا جا سکتا ہے، جس کی تنخواہ ایک عرصے سے رکی پڑی ہو اور جس کے احوال پراگندہ ہوں۔''

''کیا تم نے اس پر غور نہیں کیا کہ مکتوب نگار نے اپنے سوال کو کس طرح 'خبر' کی تہہ میں لپیٹ دیا؟ اور ساتھ ہی اپنے آقا کو طول کلام کی زحمت سے بچا بھی لیا؟'' پھر اس کو نے حکم دیا کہ اہل فوج کو آٹھ ماہ کی تنخواہ کی ایک مثلث دے دی جائے۔

استطراد کی یہ قسم (ادماج) استطراد متعارف کے مقابلہ کے کم یاب اور نادر الوجود ہے۔''

اس اقتباس کو پیش نظر رکھ کر سلسلہ زیر بحث میں درج ذیل نتائج برآمد کیے جا سکتے ہیں:

(1) از روئے لغت 'ادماج الشئی فی الشیء' کے معنی ایک چیز کو دوسری چیز کی تہہ میں رکھنے یا لپیٹنے کے ہوتے ہیں۔

(2) اصطلاح میں 'ادماج' کا اطلاق ایسے پیرایۂ بیان پر کیا جاتا ہے جہاں کسی مضمون کو اصالتاً یا صراحتاً پیش کرنے کے بجائے کسی نہ کسی دوسرے مضمون کی تہہ میں رکھ کر سامنے لایا جائے۔ جیسا کہ عبید اللہ بن طاہر یا عمرو بن سعدہ کا پیرایۂ بیان تھا کہ اوّل الذکر نے اپنی حاجت مندی و پریشاں حالی کا مضمون، منصب وزارت پر مبارک باد کے مضمون کے ضمن میں ادا کیا اور ثانی الذکر نے اہل فوج کو تنگیٔ مرق اور پراگندہ حالی کی کیفیت کا اظہار، خیر و عافیت کی اطلاع کے ضمن میں کیا۔

(3) ادماج کو استطراد کی ایک نوع اس لحاظ سے قرار دیا گیا ہے کہ استطراد کی طرح ادماج کا مضمون ثانی بھی ماقبل کلام سے ایک براہ راست تعلق نہیں ہوتا، اور دونوں میں وجہ فرق یہ ہے کہ استطراد کے طور پر لائی گئی عبارت سے ایک ہی مضمون برآمد ہوتا ہے کہ اس کے برخلاف صنعت ادماج پر مشتمل عبارت سے دو مضمون برآمد ہوتے ہیں، جن میں ایک پیش کش کے لحاظ سے مقصود بالذات ہوتا ہے اور دوسرا ضمناً برآمد ہوتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

آیئے اب یہ دیکھیں کہ ابن رشیق کے بعد آنے والے مصنفین 'ادماج' کی تعریف کن الفاظ میں کرتے ہیں اور یہ کہ انھیں ابن رشیق کے بیان سے اتفاق ہے یا اختلاف؟

جلال الدین محمد بن عبدالرحمٰن القزوینی (ف 739ھ) اپنی تصنیف 'الایضاح' میں لکھتے ہیں:

ومنه الادماج، وهو أن يضمن كلام سيق لمعنى، معنى آخر... ومثاله قول أبي أبي طيب:

أقلب فيه اجفانى كأفى
أمدبها على الدهر الذبوبا

فانه ضمن وصف الليل بالطول الشكاية من الدهر۔ 3

صنائع معنویہ میں ایک ادماج بھی ہے اور وہ یہ ہے کہ ایک عبارت جو کسی خاص مقصد و مضمون کے لیے لائی ہو، اس کی تہہ میں دوسرا مضمون بھی رکھ دیا جائے... اس کی مثال ابوطیب متنبی کا یہ شعر ہے:

"میں اس (یعنی رات) میں (بے خوابی کے سبب) اپنے پپوٹوں کو اس طرح الٹتا پلٹتا رہتا ہوں، گویا اپنے اوپر زمانے کے ہاتھوں ڈھائے گئے مظالم کو شمار کر رہا ہوں۔"

مسعود بن عمر و سعد الدین التفتازانی (ف 792ھ) 'تلخیص لمفتاح' کی شرح 'مختصر المعانی' میں تحریر فرماتے ہیں:

الادماج: يقال أدمج الشيء في ثوبه اذالفه فيه، وهو أن يضمن كلام سيق لمعنى مدحا كان او غيره معنى آخر... كقوله:

أقلب فيه أجفانى كأنى
أعدبها على الدهر الذنوبا 4

ادماج: جب کوئی شخص کسی چیز کو کپڑے میں لپیٹ لے تو، أدمج الشیء فی ثوبه' کے الفاظ بولے جاتے ہیں (اصطلاح میں) ادماج یہ ہے کہ کوئی کلام جو کسی خاص مقصد کے لیے لایا گیا ہو، خواہ مدح ہو یا کچھ اور، اس کے ضمن میں کوئی دوسرا مضمون بھی رکھ دیا جائے، جیسے شاعر کہتا ہے: ''میں اس (یعنی رات میں) میں (بے خوابی کے سبب) اپنے پپوٹوں کو اس طرح الٹتا پلٹتا رہتا ہوں، گویا اپنے اوپر زمانے کے ہاتھوں ڈھائے گئے مظالم کو شمار کر رہا ہوں۔''

تفتازانی موصوف 'تلخیص المفتاح' کی اپنی دوسری شرح 'المطول' میں رقم طراز ہیں:

ومنه أی ومن المعنوی الادماج یقال أدمج الشیء فی ثوبه اذ الفه فیه، وهو أن یصمن کلام سیق لمعنی مدحا کان أو غیره، معنی آخر... فهذ المعنی الثانی یجب أن لا یکون مصرحابه، ولا یکون فی الکلام اشعار بأنه مسوق لأجله فمن قال فی قول الشاعر:

أبی دهرنا إسعافنا فی نفوسنا
وأسعفنا فیمن نحب ونکرم
فقلت له نعماك فیهم أتمها
ودع أمرنا إن المهم المقدم

انه أدمج شکوی الزمان فی التهنئة، فقد مها لان الشکایة مصرح بها، فکیف تکون مدلجة فلوجعل التهنئة مدمجة لکان أقرب۔ 5

صنائع معنویہ میں یہ ادماج بھی ہے، جب کوئی شخص کسی چیز کو کپڑے میں لپیٹ لے تو 'أدمج الشیء فی ثوبه' کے الفاظ بولے جاتے ہیں (اصطلاح میں) ادماج یہ ہے کہ عبارت جو کسی خاص مقصد و مضمون کے لیے لائی گئی ہو، مدح ہو یا کچھ اور اس کی تہہ میں کوئی دوسرا مضمون رکھ دیا جائے... پھر اس دوسرے مضمون کے لیے ضروری ہے کہ نہ تو اسے صراحتاً بیان کیا گیا ہو اور نہ پوری عبارت میں کوئی ایسا اشارہ موجود ہو، جس سے یہ سمجھا جائے کہ عبارت اس مضمون کی ادائیگی کے لیے لائی گئی ہے۔ لہٰذا جس کسی نے ان اشعار:

"زمانے نے خود خود ہماری اپنی ذات کے بارے میں براہ راست ہماری حاجت روائی سے انکار کر دیا، لیکن ہماری محبوب و محترم شخصیتوں کی مساعدت و معاونت کے ذریعے بالواسطہ ہماری دست گیری کی۔"

کے بارے میں یہ کہا ہے کہ شاعر نے یہاں شکوۂ زمانہ کیا مضمون باد کی تہہ میں رکھ دیا ہے، اسے غلط فہمی ہوئی، کیوں کہ یاں تو شکایت کا مضمون صراحتاً لایا گیا ہے تو اسے تہہ میں رکھا ہوا مضمون کیسے قرار دیا جاسکتا ہے؟ ہاں اگر یہ کہا جائے شکوہ زمانہ کی تہہ میں مبارک باد کا مضمون رکھ دیا گیا ہے، تو قرین قیاس ہوگا۔

جلال الدین السیوطی (ف 911ھ) علم بلاغت سے متعلق اپنی تصنیف 'اتمام الدوایہ لقراء النقابۃ' میں لکھتے ہیں:

الاوماج تضمين ما سيق لشيء، آخر۔ 6

کسی خاص مقصد کے لیے لائی گئی عبارت کو، دوسرے مضمون کا متضمن بنا دینا اماج ہے۔

جامع ازہر کے علما کی ایک جماعت نے 'دروس البلاغت' کے نام سے ایک کتاب ترتیب دی ہے، اس میں ادماج کی تعریف ان الفاظ میں کی گئی ہے:

الادماج أن يضمن كلام سيق لمعنى، معنى آخر، نحو قول أبى الطيب:

أقلب فيه اجفانى كأنى

اعدبها على الدهر الذنوبا

فإنه ضمن وصف الليل بالطول، الشكايه من الدهر۔ 7

ادماج یہ ہے کہ ایک عبارت جو کسی خاص مقصد و مضمون کے لیے لائی گئی ہو اس کی تہہ میں دوسرا مضمون رکھ دیا جائے۔ جیسے ابوطیب متنبی کا یہ شعر:

"میں اس (یعنی رات) میں (بے خوابی کے سبب) اپنے پپوٹوں کو اس طرح الٹتا پلٹتا رہتا ہوں، گویا اپنے اوپر زمانے کے ہاتھوں ڈھائے گئے مظالم کو شمار کر رہا ہوں۔"

شاعر نے اس شعر میں درازیٔ شب کے مضمون کی تہہ میں، زمانے کی شکایت کا مضمون بھی رکھ دیا ہے۔

مولانا فضل حق رام پوری (ف 1358ھ)، شموس البراعۃ شرح دروس البلاغۃ' متذکرہ بالا عبارت کی تشریح کرتے ہوئے تحریر کرتے ہیں:

الادماج أن يضمن كلام سبق لمعنى آخر ان يجعل المتكلم الكلام الذى سبق لمعنى، متضمنا لمعنى، فيكون المعنى الآخر ملفوفاً فى الكلام، وداخلافيه ولذالك سمى بالادماج، لأن الادماج فى اللغته اللف والإدخال، يقال أدمج الشىء فى نوبه إذالفه وإدخله فيه، نحو قول أبى الطيب: أقلب فيه أى فى ذالك الليل أجفانى كانى أئمه بها أى بالأجفاده من جهته حركتها، على الدهر ذنوبا أى ذنوب الدهر على...

فانه قصد من هذا الكلام وصف الليل بالطول مع السمر، وهو المعنى الذى سيق له الكلام وضمن هذا... الشكاية من الدهر، فتلك الشكاية هى المعنى المضمن الغير المسوق لأجلها الكلام، وبها حصل الادماج۔ 8

ادماج یہ ہے کہ وہ کلام جو کسی خاص مضمون ومعنی کے لیے لایا گیا ہو اس کی تہہ میں دوسرا مضمون ومعنی بھی رکھ دیا جائے یعنی متکلم اس کلام کو جو کسی خاص معنی و مضمون کے لیے لایا گیا ہو، وسرے معنی ومضمون کا متضمن بنا دے۔ بدیں طور کہ مضمون ثانی کلام کی تہہ میں چھپا ہوا اور اسی میں داخل ہو۔ یہی اس کی وجہ تسمیہ بھی ہے، کیوں کہ ادماج لغت میں لپیٹنے اور داخل کرنے کو کہتے ہیں چنانچہ جب کوئی شخص کسی چیز کو کپڑے کے اندر لپیٹ کر دے تو 'أدمج الشیء فی ثوبہ' کہتے ہیں جیسے ابوطیب کا متنبّی کا شعر ہے:

''میں اس (یعنی رات) میں (بے خوابی کے سبب) اپنے پپوٹوں کو اس طرح الٹتا پلٹتا رہتا ہوں۔ گویا اپنے اوپر زمانے کے ہاتھوں ڈھائے گئے مظالم کو شمار کر رہا ہوں۔''

اس کلام سے شاعر کا مقصد درازی شب کے مضمون کے ساتھ ساتھ اپنی بے خوابی کے مضمون کا بیان ہے اور یہی وہ مضمون ہے جس کے لیے براہِ راست

یہ کلام لایا گیا ہے، لیکن شاعر نے اس کی تہہ میں... زمانے کی شکایت کا مضمون بھی رکھ دیا۔ شکوۂ دہر کے اس مضمون پر 'لفی متضمن' کا اطلاق کیا جائے گا اور کہا جائے گا کہ کلام براہِ راست اس کے بیان کے لیے نہیں لایا گیا ہے اور یہ کہ اسی ذریعہ کلام میں 'ادماج' کی شان پیدا ہوئی ہے۔

سید احمد الہاشمی بک (فک 1362ھ) جواہر البلاغۃ فی المعانی والبیان والبدیع' میں تحریر فرماتے ہیں:

الادماج وهو أن اضمن كلام سيق لمعنى، معنى آخر، لم يصرح به كقول المتنبي:

أقلب فيه أجفاني كأني

اعدبها على الدهر الذنوبا

ساق الشاعر هذا الكلام أصالتاً لبيان طول الليل، وأدماج الشكوى من الدهر في وصف الليل بالطول۔ 9

ادماج یہ ہے کہ ایک عبارت جو کسی خاص مضمون کے لیے لائی گئی ہو، اس کی تہہ میں کوئی دوسرا مضمون رکھ دیا جائے، جیسے متنبّی کا یہ شعر:

اقلب فيه... الخ

اس سے شاعر کا اصل مقصد درازیٔ شب کا بیان ہے اور اس کی تہہ میں اس نے شکوۂ زمانہ کا مضمون بھی رکھ دیا ہے۔

یہی تعریف سید ابوطاہر محمود السواکنی الازہری نے 'الجواهر الاماعة في قواعد البلاغة' میں بھی کی ہے۔ لکھتے ہیں:

س: ما هو الادماج؟

ج: أن يضمن كلام سيق لمعنى، معنى آخر لم يصرح به نحو قول الشاعر:

أقلب فيه أجفاني كأني

اعدبها على الدهر الذنوبا

فإنه ضمن وصف الليل بالطول، الشكاية من الدهر۔ 10

سوال: ادماج کیا ہے؟

جواب: ادماج یہ ہے کہ ایک عبارت جو کسی خاص مضمون کے لیے لائی گئی ہو اس کی تہہ میں کوئی دوسرا مضمون بھی رکھ دیا جائے۔ جیسے شاعر کا شعر:

اقلب فیہ... الخ

شاعر نے درازی شب کے مضمون کی تہہ میں شکوۂ زمانہ کا مضمون رکھ دیا ہے۔

نظام الدین احمد بن محمد صالح، صاحب 'مجمع الصنائع' (سنہ تصنیف 1060ھ) اور مفتی نظام الدین شاہ آبادی صاحب 'مفتاح الصنائع' (سنہ تصنیف 1174ھ) کے بیانات کا ماحصل بھی یہی ہے کہ ادماج ایک مضمون کی تہہ میں دوسرے مضمون کو رکھ کر دینے کا نام ہے۔ چنانچہ اول الذکر نے متنبی کے مذکورہ بالا شعر کے علاوہ درج ذیل فارسی شعر بھی مثال میں پیش کیا ہے:

بسکہ سر بردارم ونالم بہ بالیں تا کمر
در شب ہجر گویا از اجل بندم کمر

پھر اس کی شرح کرتے ہوئے لکھا ہے:

''دریں بیت اظہار بے خوابی ست در شب ہجر، ومستلزم معنی دیگرست وآں اظہار قرب ہلاکت از ناتوانی والم۔''[11]

ثانی الذکر نے متنبی کے شعر نیز متذکرہ بالا فارسی شعر کے علاوہ اس صنعت کی مثال میں ایک نثر پارہ بھی پیش کیا ہے۔[12]

ان تفصیلات اور حوالوں کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ صنعت ادماج کی تعریف و توضیح کے سلسلے میں پانچویں صدی ہجری کے ابن رشیق قیروانی سے لے کر چودھویں صدی ہجری تک کے مختلف عربی و فارسی مصنفین بلاغت متحد الخیال و یک زبان ہیں۔ لیکن عجیب بات ہے کہ متداول و مروج اردو کتب بلاغت میں، ادماج کی تعریف ایک دوسرے انداز سے ہی کی جاتی ہے۔ جس کا ماحصل یہ ہے کہ ادماج ایسے الفاظ و تراکیب کا استعمال کرنا ہے جس سے کلام میں معنوی کثرت کی شان پیدا ہو جائے اور اس سے متعدد مفاہیم اس طرح برآمد ہونے لگیں کہ کسی ایک مفہوم کے بارے میں قطعیت کے ساتھ یہ نہ کہا جا سکے کہ قائل کی اصل مراد یہی ہے۔ اس کی تائید کے لیے اردو کتب بلاغت سے اقتباسات پیش کیے جاتے ہیں:

(1) ابوالفیض سحر، ترقی اردو بیورو، کی مرتبہ کتاب 'در بلاغت' کے 'باب صنائع معنوی' میں لکھتے ہیں:

''ادماج: شعر میں ایسے الفاظ اور تراکیب کا استعمال کرنا ہے، جن سے مجموعی طور پر دو معنی یا دو مفہوم ہوتے ہیں، مگر کوئی خاص معنی یا مفہوم حتمی طور پر واضح نہ ہوتا ہو۔'' 13

(2) سید کلیم اللہ حسینی 'سراج البلاغت' میں لکھتے ہیں:

''ادماج: کلام میں ایسے الفاظ لانا، جن سے بحیثیت مجموعی دو معنی نکلتے ہوں، لیکن کسی خاص معنی کی صراحت نہ ہو۔'' 14

(3) مرزا محمد عسکری 'آئینۂ بلاغت' میں تحریر کرتے ہیں:

''ادماج ایسے الفاظ لانا جن سے مجموعی طور پر دو معنی حاصل ہوں اور تصریح کسی خاص معنی کی نہ ہو۔'' 15

(4) مولانا نجم الغنی رام پوری (ف 1351ھ) 'بحر الفصاحت' میں رقم طراز ہیں:

''صنعت الادماج (بہ کسر الف وسکون و دال مہملہ) یعنی کلام سے دو معنی حاصل ہوں اور تصریح دوسرے معنی کی نہ ہو۔'' 16

(5) منشی دیبی پرشاد سحر بدایونی 'معیار البلاغت' میں لکھتے ہیں:

''ادماج جس کو ذوالمعنین بھی کہتے ہیں، ایسا کلام ہے کہ اس سے دو معنی حاصل ہوں۔'' 17

ان حوالوں سے یہ بات پوری طرح واضح ہو جاتی ہے کہ ادماج کی جو تعریف اردو مصنفین بلاغت کی کتابوں میں مذکور ہے، وہ اس تعریف سے بالکل مختلف ہے جو عربی و فارسی کتب بلاغت میں مندرج ہے۔ کیوں کہ مخصوص الفاظ و تراکیب کے استعمال کے ذریعہ کلام میں معنوی کثرت کا شان پیدا کرنا، اور ایک مضمون کی تہہ میں دوسرے مضمون کا رکھ دینا، دو بالکل الگ الگ چیزیں ہیں۔ لہٰذا ادماج کی ان دو تعریفوں مس کوئی ایک ہی صحیح ہو سکتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اعتبار و استفسار اور تقدم زمانی وغیرہ کے لحاظ سے ابن رشیق اور ان کے متبعین کی تعریف ہی درست قرار دی جائے گی۔

یہاں اردو مصنفینِ بلاغت کی حمایت میں کہا جا سکتا ہے کہ کیوں نہ ادماج کی دونوں

تعریفیں درست مان لی جائیں اور یہ کہا جائے کہ عربی و فارسی میں ادماج ایک مضمون کی تہہ میں دوسرے مضمون کو رکھ دینے کو کہتے ہیں اور اہل اردو کے یہاں اس کا اطلاق کلام کے کثیر المفہوم ہونے کی صفت پر کیا جاتا ہے۔ اس کے جواب میں ہم عرض کریں گے کہ یقیناً ہر زبان کے اہل علم وارباب فضل کو وضع اصطلاحات کے باب میں پوری پوری آزادی حاصل ہے اور اہل اردو نے اگر واقعتاً ادماج کی اصطلاح ایک نئے مفہوم کے لیے وضع کرلی ہوتی تو اس میں کوئی مضائقہ نہ تھا، لیکن قرائن اس بات پر دلالت کرتے ہیں کہ ہمارے مصنفین بلاغت نے ادماج کی تعریف کے سلسلے میں عربی و فارسی مصنفین بلاغت سے دیدہ و دانستہ اختلافات وانحراف نہیں کیا جاسکتا، بلکہ اس باب میں ان سے دانستہ غلطی واقع ہوگئی ہے اور نقل درنقل کی روایت نے اس غلطی کو مضبوط و مستحکم بنادیا ہے۔ اپنے اس دعوے کی وضاحت کے لیے ہمیں صنعت استتباع کا ذکر درمیان میں لانا ہوگا۔ عربی، فارسی نیز اردو مصنفین بلاغت اس بات پر متفق ہیں کہ 'استتباع' اور 'ادماج' دونوں ایک ہی سلسلے کی صنعتیں ہیں اور دونوں کی تعریف بھی بنیادی طور پر ایک ہی ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ 'استتباع' مدح کے ساتھ خاص ہے اور 'ادماج' عام ہے۔ مدح یا غیر مدح کسی بھی جگہ اسے برتا جاسکتا ہے اس سلسلے میں خصوصیت کے ساتھ اردو والوں کے بیانات ملاحظہ ہوں:

(1) مولانا نجم الغنی رام پوری رقم طراز ہیں:

> "یہ (ادماج) بہ نسبت 'استتباع' کے عام ہے یعنی استتباع سے تو یہ ہے کہ ایک مدح سے دوسری مدح پیدا ہو اور ادماج میں مدح کا ہونا ضروری نہیں۔" 18

(2) مرزا محمد عسکری لکھتے ہیں:

> "ادماج اور استتباع میں فرق یہ ہے کہ استتباع مدح کے لیے خاص ہے یعنی اس میں ایک مدح سے دوسری مدح پیدا ہوتی ہے اور ادماج عام ہے۔ مدح سے اس کا تعلق ضروری نہیں۔" 19

(3) ابوالفیض سحر لکھتے ہیں:

> "استتباع بھی اسی قبیل کی صنعت ہے، مگر فرق یہ ہے کہ 'استتباع' اور ادماج مخصوص ہے، جب کہ صنعت ادماج کا مدح سے تعلق ضروری نہیں۔" 20

ان بیانات سے یہ بات بہر حال ثابت ہوگئی کہ استتباع اور ادماج دونوں کی حقیقت ایک

ہے۔فرق صرف یہ ہے کہ استتباع خاص ہے اور ادماج عام۔

آیئے اب یہ دیکھیں کہ ان حضرات نے استتباع کی تعریف کس طرح کی ہے:

(1) دیبی پرشاد سحر بدایونی رقم طراز ہیں:

''استتباع جس کو مدح موجہ بھی کہتے ہیں، وہ یہ ہے کہ مدح کسی کی اس طرح کریں کہ ایک مدح سے مدح دوم حاصل ہو۔'' 21

(2) مولانا نجم الغنی رام پوری تحریر فرماتے ہیں:

''صنعت استتباع اس کو 'المدح الموجہ' بھی کہتے ہیں اور یہ اس طرح ہے کہ ممدوح کی تعریف اس طور پر کریں کہ اس سے ضمناً دوسری تعریف اور ثابت ہوتی ہو۔'' 22

(3) مرزا محمد عسکری لکھتے ہیں:

''استتباع یا مدح موجہ: جب ممدوح کی تعریف ایسے الفاظ میں کی جائے کہ ایک تعریف سے دوسری تعریف ثابت ہو۔'' 23

(4) ابوالفیض سحر لکھتے ہیں:

''استتباع بھی اسی قبیل کی صنعت ہے مگر فرق یہ ہے کہ استتباع مدح کے لیے مخصوص ہے جب کہ صنعت ادماج کا مدح سے تعلق ضروری نہیں۔'' 24

اب سوال یہ ہے کہ جب یہی مصنفین ایک طرف کہتے ہیں کہ استتباع اور ادماج میں فرق صرف اتنا ہے کہ اوّل الذکر خاص ہے اور ثانی الذکر عام۔ پھر دوسری طرف استتباع کی حقیقت یوں بیان کرتے ہیں:

''ممدوح کی تعریف اس طرح بیان کریں کہ اس سے دوسری تعریف اور ثابت ہوتی ہو۔''

تو لامحالہ انھیں ادماج بھی اس طرح کرنی چاہیے۔ کسی مضمون کو اس طرح بیان کریں کہ ضمناً اس سے دوسرا مضمون بھی مستفاد ہوتا ہو، جیسا کہ ابن رشیق وغیرہ کا خیال ہے۔ لیکن یہ حضرات کہتے ہیں کہ ادماج کسی کلام سے دو یا زائد مفہوم کا بیان ہوتا ہے، لہٰذا ماننا پڑے گا کہ یا تو ان دونوں نے ادماج و استتباع کی تعریف میں غلطی کی ہے اور یا ان کا یہ دعویٰ ہی غلط ہے کہ ان دونوں صنعتوں میں عام و خاص کی نسبت ہے ظاہر ہے کہ گزشتہ صفحات میں پیش کردہ حقائق

کی روشنی میں یہی کہا جائے گا کہ غلطی دراصل ادماج کی تعریف ہی میں ہوئی ہے۔
رہا یہ سوال کہ اس غلطی یا غلط فہمی کے اسباب و محرکات کیا ہیں؟ تو اس کی روداد بھی بہت دلچسپ ہے اور اس کے لیے ہمیں ہندوستان کے نامور اور مستند ماہر علوم بلاغت میر شمس الدین فقیر (متوفی 1183ھ) کا نام لینا ہوگا۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ موصوف نے اپنی معتبر و مستند ماہر علوم 'حدائق البلاغت' میں جب مسئلہ ادماج پر قلم اٹھایا تو اس کے بارے میں ان کا ذہن پوری طرح صاف نہ تھا۔ چنانچہ ان کی عبارت میں انتشار و اضطراب کی کیفیت پیدا ہوگئی یعنی ایک طرف تو انھوں نے ایسے بیانات دیے جنھیں مستقدمین کی عربی عبارتوں کا ترجمہ کہا جاسکتا ہے اور دوسری طرف کچھ ایسی باتیں بھی کہہ گئے جن کا اصل مسئلے سے تعلق نہ تھا اس کی تفصیل یہ ہے کہ موصوف نے ادماج کی تعریف میں پہلے تو یہ تحریر فرمایا ''وایں چنانست کہ در کلام سوق مدعا متضمن مدعائے دیگر باشد''
یہ تعریف اپنی جگہ بالکل درست ہے اور متقدمین کی عربی عبارت 'وھو ان یضمن کلام سیق لعمنی، معنی آخر' کا من و عن ترجمہ ہے لیکن انھوں نے اس پر غور نہیں کیا کہ ''سیاق کلام کے مدعا کا متضمن مدعائے دیگر ہونا' کیا مطلب رکھتا ہے؟ اور اس طرح وہ خود ہی اپنی ہی عبارت سے سرسری گزر گئے اور آگے بڑھ کر اس کی تشریح یوں فرمائی ''یعنی از یک کلام دو معنی حاصل آید'' حالانکہ یہ شرح بالکل غلط ہے کیوں کہ کسی کلام سے دو الگ الگ معانی کا حاصل ہونا اور کسی مضمون کا اس طرح ادا کرنا کہ اس کی تہہ سے دوسرا مضمون بھی مستفاد ہوتا ہو، دو بالکل مختلف چیزیں ہیں۔ اس کے بعد موصوف نے ایک جملے کا اور اضافہ کیا ہے ''وتصریح بمعنی دوم نہ کردہ باشند'' یہ بیان بھی دراصل متقدمین کی اس عبارت کا ترجمہ ''فھذا المعنی الثانی یحب أن لا یکون مصرحا بہ'' اور اس کا مطلب صرف اتنا ہے کہ ادماج میں چوں کہ مضمون ثانی کا مضمون اول کہ تہہ سے برآمد ہونا ضروری ہے، لہٰذا جوں ہی مضمون ثانی کو اصل حیثیت دے دی جائے گی، ادماج کی حقیقت فوت ہوجائے گی۔ لیکن میر موصوف نے عبارت میں یہ جملہ لغو بن کر رہ گیا ہے کیونکہ جب انھوں نے یہ کہہ دیا کہ ادماج کسی کلام کا ذومعنین ہوتا ہے تو پھر انھیں یہ بھی سوچنا چاہیے تھا کہ ذومعنین یا ذومعانی کلام میں معنی دوم کیا، کسی بھی معنی کی صراحت نہیں پائی جاتی لیکن میر صاحب نے اپنے بیان کے تضاد پر بالکل غور نہیں کیا اور وہ مسلسل انتشار ذہنی یا غلط فہمی کا شکار رہے۔ چنانچہ آگے بڑھ کر ایک طرف تو انھوں

نے استتباع وادماج کے درمیان فرق بیان کرتے ہوئے تحریر کیا کہ ''فرق در استتباع وادماج آنست کہ استتباع مختص بہ مدح است وادماج اعم ازاں'' جوحسب سابق عربی عبارت 'فھو م اعجم الاستتباع الشموله المدح وغیره واختصاص الاستتباع المدح'' کا لفظی ترجمہ ہے اور ادماج کی اصل تعریف سے مطابقت رکھتا ہے۔ دوسری طرف وہ یہ بھی فرما گئے کہ فرق درایہام وادماج آنست کہ دراں جالفظے میں آرند کہ دومعنی یا بیشتر داشتہ باشدوایں جا مجموع کلام مفید ہر دو معنی میں شود' حالانکہ ایہام وادماج کے درمیان تفریق کی کوئی ضرورت ہی نہ تھی کیوں کہ ایہام میں ایک مضمون کی تہہ سے دوسرا مضمون برآمد نہیں ہوتا بلکہ کسی لفظ مفرد یا مرکب کا متحمل المعنیین ہوتا، پورے کلام کو ذو معنیین بنا دیتا ہے۔ اس لحاظ سے ایہام واستتباع دو بالکل مختلف صنعتیں ہیں اور یہی وجہ ہے کہ متقدمین میں کسی نے بھی سلسلہ زیر بحث میں ایہام وادماج میں تفریق کی ضرورت نہیں محسوس کی لیکن میر موصوف چوں کہ اس غلط فہمی میں مبتلا رہے کہ ادماج بھی ایہام ہی کی طرح کلام ذو معنیین کو کہتے ہیں، لہٰذا انھیں دونوں میں تفریق کی ضرورت بھی محسوس ہوئی۔ نتیجہ یہ ہوا کہ بیان تفریق میں بھی انھوں نے غلطی کی۔ تضاد بیان اور انتشار ذہنی کی کیفیت ان کی مثالوں میں بھی نظر آتی ہے۔ چنانچہ ایک طرف تو انھوں نے متقدمین کی پیروی کرتے ہوئے متنبی کے مشہور شعر: أقلب فی أجفانی...الخ کو مثال میں پیش کیا ہے اور اس کی شرح بھی بالکل درست طور پر کی ہے۔ دوسری طرف سلمان سادجی، جامی، نظیری اور خسرو کے ایسے اشعار بھی مثال میں پیش کر دیے ہیں جن پر نہ تو ادماج کی تعریف صادق آتی ہے اور نہ وہ تکنیک کے لحاظ سے متنبی کے شعر سے کوئی علاقہ رکھتے ہیں، ہاں وہ ذو معنیین ضرور ہیں۔ اس تجزیے کی روشنی میں شمس الدین فقیر کے بیانات دو شقوں میں تقسیم کیے جاسکتے ہیں۔ ایک وہ جو حقیقت سے مطابقت رکھتے ہیں۔ دوسرے وہ جو غلط فہمی پر مبنی ہیں۔ ہم انھیں بالترتیب (الف) اور (ب) کے تحت پیش کرتے ہیں:

> (الف) ادماج و ایں چنانست کہ در کلام سوق مدعا متضمن مدعاے دیگر باشد... وتصریح بہ معنی دوم نہ کردہ باشند۔ وفرق در استتباع وادماج آنست کہ استتباع مختص بہ مدح است وادماج اعم ازاں... چنانچہ دریں بیت ابوطیب:
>
> اقلب فیہ أجفانی کأنی
> اعد بها علی الدهر الذنوبی

یعنی می گردانم دوران شب مژہائے چشم خودرا، گویا کہ بدیں اگر داندن من می شارم بردہر گناہان اورا۔ مقصود ازیں بیت درازی شب است دور ضمن درازی شب، شکایت دہر و کثرت ذنوب اورانیز مندرج ساختہ۔

(ب) (ادماج) یعنی یک از یک کلام دو معنی حاصل آید... وفرق در یہام داد ماج آنست کہ دراں جالفظے می آرند کہ دو معنی یا بیشتر داشتہ باشد، واین مجموع کلام مفید ہر دو معنی می شود... چنانچہ دریں بیت سلمان ساوی:

پیش ازیں، گر فتنہ انگیختے در گوشئہ
چشم خوباں، در زمانش فتنہ را بیند بہ خواب

چشم خوباں فتنہ را خوابیدہ یا بد، یادر رویا فتنہ رابیند، ہر دو معنی برمی آید و چنانچہ دریں بیت مولوی جامی:

خواہم از دل برکشم پیکان او
لیک ازدل برنمی آید ہمی

پیکان از دل برنمی آید۔ یادل نمی خواہد کہ پیکاں رابرآرم۔ ہر دو معنی حاصل می شود۔ ودریں بیت نظیری:

مبادا عالمے راجاں برآید
گرہ از زلف خود فہمیدہ بکشائے

جان عامے کہ در گرہ بستۂ، برآید یا جان عالم از بدن برآید، ہر دو صحیح می شود۔ ودریں بیت امیر خسرو:

زباں آں پسر ترکی و من ترکی نمی دانم
چہ خوش بودے، اگر بودے زبانش در دہان من

یعنی من ہم بہ زبان اوحرف می زدم، یازبان اورامی مکیدم۔25

میر موصوف کے بعد آنے والے اردو مصنفین بلاغت نے ان کے بیانات کے تضادات پر غور کیوں نہیں کیا؟ اس کا جواب دینے سے عقل حیران ہے، کیوں کہ ان میں سے سب کے سب ناقل محض ہی نہیں، بلکہ ایسے حضرات بھی شامل ہیں، جن کے علم و فضل اور تبحر و کمال میں کوئی شبہ نہیں۔

بہر حال اب ہم یہ بتانا چاہتے ہیں کہ 'حدائق البلاغت' کے بعد صنعت ادماج کی تعریف کن مراحل سے گزرتی ہوئی ہم تک پہنچی ہے۔ اس سلسلے میں ہم سب سے پہلے امام بخش صہبائی کے 'ترجمۂ حدائق البلاغت' کا ذکر کرنا چاہتے ہیں، جسے صہبائی کے حذف و اضافے کی بنا پر ترجمے سے زیادہ ایک مستقل تصنیف کا نام دینا چاہیے۔ موصوف نے بھی شمس الدین فقیر کی طرح صحیح و سقیم دونوں قسم کے بیانات جمع کر دیے ہیں، جنھیں ہم بالترتیب دو حصوں میں تقسیم کر کے نقل کرتے ہیں:

(الف) صنعت ادماج وہ ہے کہ کلام میں ایک مدعا متضمن دوسرے مدعا کو ہووے۔ خواہ مدح ہو، خواہ سوائے مدح کے اور کچھ۔ اس صنعت اور استتباع میں فرق یہ ہی ہے کہ اس میں مدح کی خصوصیت ہے اور اس میں مدح کی خصوصیت نہیں۔ پس یہ صنعت عام ہوئی اور استتباع خاص... بہر کیف مثال ادماج کی یہ شعر ہے:

وصل کی شب ہے آج تو اے گردوں! اتنی بات تو کر (کذا)

آٹھ برس کے بعد ملے ہیں، آٹھ پہر کی رات تو کر

مدت مدید کے بعد وصل کا ہونا بیان کیا اور اس کے ضمن میں آسمان کی شکایت بھی اس امر کی مذکور کی کہ یہ شب وصل کے دراز ہونے کو نہیں چاہتا اور یہ امر سیاق کلام سے معلوم ہوتا ہے۔"

(ب) "ایہام اور ادماج میں فرق یہ ہے کہ ایہام میں ایک لفظ، مشتمل دو معنی یا زیادہ کا ہوتا ہے، چنانچہ اس صنعت کے موقع میں مفصل بیان ہو چکا اور ادماج میں یہ سارا کلام دو معنی کا فائدہ دیتا ہے... اسی قبیل سے ہے یہ شعر بھی سودا کا حضرت امام مہدی کی تیغ کی تعریف ہے:

اس کی برش کرے ملک الموت جب خیال

بے اختیار ہو کے پکارے کہ الاماں

اس شعر سے دو مطلب نکلتے ہیں۔ ایک یہ کہ اس کی شمشیر کی برش اس غایت میں ہے کہ ملک الموت، باوجودیکہ سارے جہاں کی جان کا خواہاں ہے، لیکن اس کی برش سے حال عالم پر رحم کھا کر بے اختیار پکارے کہ الاماں، یعنی اس

سے زیادہ اب قتل مت کر اور دوسرا یہ کہ اس کی برش سے ملک الموت بھی اپنی
جان کا خوف کر کے الاماں پکارے۔"26

صاف ظاہر ہے کہ بیانات کا یہ تضاد میر شمس الدین فقیر کا فیض ہے، البتہ یہ بات قابل ذکر ہے کہ صہبائی اپنے ترجمے میں میر موصوف کے بیان "وتصریح بہ معنی دوم نہ کردہ باشند" کو بالکل حذف کر گئے ہیں۔

صہبائی کے بعد منشی دیبی پرشاد سحر بدایونی نے جب 'معیار البلاغت' تصنیف کی تو اپنے پیش روؤں کے صحیح بیانات سے صرف نظر کر کے غلط بیان کی روشنی میں ادماج کی تعریف یوں کردی:

"ادماج جس کو ذوالمعنیین بھی کہتے ہیں، ایسا کلام ہے کہ اس سے دو معنی
حاصل ہوں۔"27

اس کے بعد درج ذیل اشعار مثال میں پیش کیے ہیں:

(1) بہ شکل مہر ہی گردش ہے ہم کو سارے دن
جو تم پھر آؤ تو پیارے پھریں ہمارے دن (جرأت)

(2) سنی کسی نے نہیں غم کی داستاں میری
وہ کم سخن ہوں کہ گویا نہیں زباں میری (امانت)

(3) گر اس کے ہجر میں یوں ہی اندوہ گیں رہے
تو ہووے گا وصال، دلا! یہ یقیں رہے (سرور)

(4) اس کے عارض کو دیکھ جیتا ہوں
عارضی اپنی زندگانی ہے (نثار)

(5) وہ طفل بھی گر پڑا قدم پر
مانند سرشک چشم مادر (نسیم)

اس کے بعد نجم الغنی رام پوری نے 'بحر الفصاحت' تصنیف کی۔ موصوف کے فضل و کمال میں کیا شبہ؟ لیکن انھوں نے نہ صرف یہ کہ فقیر اور صہبائی کے بیانات کے سقم کو محسوس نہیں کیا، بلکہ بذات خود بھی محض غلط تعریف پر قناعت کر گئے نیز توجیہ یعنی متحمل الضدین اور ادماج کے درمیان غیر ضروری تفریق کو بھی ضروری جانا۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

"صنعت ادماج یعنی کلام سے دو معنی حاصل ہوں اور تصریح دوسرے معنی کی

نہ ہو۔ یہ بہ نسبت استتباع کے عام ہے... اور ایہام وادماج میں یہ فرق رہا کہ
ایہام میں ایک لفظ دو معنی رکھتا ہے... اور ادماج میں پورے کلام کے دو معنی
ہوتے ہیں اور توجیہ یعنی محتمل الضدین اور ادماج میں بھی فرق ہے یعنی وہ بہ
نسبت ادماج کے خاص ہے۔ اس لیے کہ اس میں ایک کلام سے ایسے دو معنی
پیدا ہوتے ہیں کہ دوسرے معنی کی ضد ہوتے ہیں... اور ادماج میں ایک معنی
دوسرے معنی کی ضد نہیں ہوتے۔"28

اس کے بعد موصوف نے دس ذو معنیین اردو اشعار مثال میں پیش کیے ہیں۔ جن سے
اکثر غلط تعریف کی وجہ سے حقیقت ادماج سے غیر متعلق ہیں۔

یہی تعریف مولانا محمد رفیع صاحب نے اپنی تصنیف 'معانی و بیان' میں دہرائی ہے:

"ادماج: ایک کلام سے دو معنی کا اس طرح حاصل ہونا کہ دوسرے معنی کی
صراحت نہ کی جائے۔"29

اس کے بعد خسرو کا شعر: "زبان شوخ من ترکی... الخ مثال میں پیش کیا ہے۔

اب جب کہ غلط تعریف اور غلط مثالوں کی یہ روایت جڑ پکڑ گئی تو مرزا محمد عسکری، سید کلیم اللہ الحسینی اور ابوالفیض سحر سے غلط در غلط کے اس حصار کو توڑنے کی توقع کہاں تک کی جا سکتی ہے۔ البتہ ان لوگوں نے یہ جدت ضرور کی کہ "معنی دوم کی تصریح نہ کی گئی ہو۔" کی لغو قید کے بجائے یہ کہنا شروع کر دیا کہ "کسی خاص معنی کی تصریح نہ ہو۔"

از بس کہ جادہ ہائے غلط شاہراہ گشت
بے راہمہ رفتم ز طریق خطا نہ بود

البتہ دو اردو مصنفین اس حصار کو توڑنے میں ضرور کامیاب رہے۔ ایک تو مولانا ذوالفقار علی دیوبندی، دوسرے مولانا سید محمد غیاث الدین مظاہری۔ ان دونوں نے ادماج کی صحیح تعریف کی ہے، جس کا سبب یہ ہے کہ ان حضرات نے شمس الدین فقیر اور ان کے متبعین کے بجائے اصل عربی مآخذ پر اعتماد کیا ہے دونوں کے بیانات بالترتیب ملاحظہ ہوں:

(1) "ادماج کے معنی لغت میں لپیٹنے کے ہیں اور اصطلاح میں اس کی تعریف
یہ ہے کہ کلام میں ایک مدعا دوسرے مدعا کو متضمن ہووے۔"30

(2) "ادماج: یہ وہ کلام ہے، جو ایک معنی کے لیے لایا گیا ہو، لیکن دوسرے معنی

کو بھی ضمناً شامل کیا گیا ہو۔"31

لیکن تعجب ہے کہ مولانا عبدالاحد قاسمی مونگیری پر، جنھوں نے 'دروس البلاغت' کی اردو شرح 'بدر الفصاحت' میں عربی ماخذ کو سامنے رکھنے کے باوجود، یہ ظاہر کرنے کی کوشش کی ہے کہ ادماج کی دو تعریفیں کی جاتی ہیں اور دونوں صحیح ہیں۔ چنانچہ لکھتے ہیں:

"ادماج اس کے لغوی معنی لپیٹنے کے ہیں اور اصطلاح میں ایسے کلام کو کہتے ہیں، جس سے دو یا زیادہ معنی نکلتے، یا وہ کلام جو لایا تو گیا ہو ایک معنی کے لیے، لیکن دوسرے معنی کو بھی شامل ہوتا ہو۔"32

حالاں کہ یہاں پہلی تعریف غلط ہے۔

ادماج کی صحیح تعریف کے بعد اس کی مثالوں سے متعلق گفتگو بھی ضروری ہے امام بخش صہبائی نے متنبی کے شعر: اقلب فیه... الخ کو سامنے رکھ کر اردو میں ادماج کی مثال اس شعر سے دی ہے:

وصل کی شب ہے آج تو اے گردوں اتنی بات تو کر (کذا)
آٹھ برس کے بعدے ہیں، آٹھ پہر کی رات تو کر

بہ گمان غالب یہ شعر خود صہبائی کا ہے اور انھوں نے اس بات کی کوشش کی ہے کہ شب وصل کی درازی کی تمنا کے ساتھ ساتھ ضمناً شکوۂ دہر کا مضمون بھی ادا کردیں۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ متنبی کے شعر والی کیفیت اس میں پیدا نہیں ہوسکی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ متنبی نے اپنے شعر میں تشبیہ کا پیرایہ اختیار کیا ہے جس کی بنا پر شکوۂ دہر کا مضمون اس کے یہاں ضمنی حیثیت اختیار کرگیا ہے۔ اس کے بخلاف صہبائی کا شعر تشبیہ یا اس جیسے کسی دوسرے پیرایۂ بیان سے خالی ہے۔ اس لیے شکوۂ دہر کا مضمون یہاں ضمنی حیثیت اختیار نہیں کرسکا ہے۔

یہی بات مولانا ذوالفقار علی دیوبند اور مولانا سید محمد غیاث الدین مظاہری کی پیش کردہ مثال کے بارے میں بھی کہی جاسکتی ہے ان دونوں حضرات نے درج ذیل شعر کو ادماج کی مثال میں پیش کیا ہے:

اگر غفلت سے باز آیا جفا کی
تلافی کی بھی ظالم نے تو کیا کی

اور اس کی توضیح اس طرح کی ہے کہ یہاں تغافل محبوب کے ضمن میں اس کے ظالم ہونے

کا مضمون بھی ادا کر دیا گیا ہے، لیکن سچی بات یہ ہے کہ محبوب کی تغافل شعاری اور ستم گری میں اوّل الذکر کو مدعائے اصلی اور ثانی الذکر مدعائے کو ضمنی قرار دینے کی کوئی معقول وجہ موجود نہیں ہے۔

منشی دیبی پرشاد سحر بدایونی نے باوجودیکہ ادماج کی تعریف غلط کی ہے تاہم ان کی پیش کردہ ایک مثال صنعت مذکور کی ہے حامل ہے۔ و مر ہذا:

وہ طفل بھی گر گیا قدم پر
مانند سرشک چشم مادر

پنڈت دیاشنکر نسیم کے اس شعر کا اصل مقصد تو یہ بیان کرنا ہے کہ ایک طویل مفارقت کے بعد جب تاج الملوک کی اپنی والدہ سے ملاقات ہوئی، تو وہ بے ساختہ ماں کے قدموں پر گر پڑا۔ لیکن مصرع ثانی میں نسیم نے اس موقعے کے لیے جو تشبیہ ایجاد کی ہے، وہ ندرت میں اپنی مثال آپ ہونے کے ساتھ ساتھ ضمناً یہ بھی بتا رہی ہے کہ اس قران السعدین کے وقت ماں کی آنکھوں سے بھی آنسو رواں تھے۔

کچھ ایسا ہی معاملہ نجم الغنی رام پوری کا بھی ہے۔ انھوں نے بھی ادماج کی تعریف میں غلطی کے باوجود، شعرائے اردو کے کلام سے اس صنعت کی متعدد صحیح مثالیں بھی پیش کی ہیں:

(1) ایک دن یوں ہجوم یاراں تھا
جیسے اب مجمع پریشانی

(2) سلک گوہر سخن اپنا ہے ولیکن ناسخ
دہن یار کے مانند نہاں کیا کیجیے؟

(3) کافی ہے فقط ظل الٰہی کا اشارہ
ناسخ کی طرح، تابع فرماں ہے یہ گھوڑا

ہماری معلومات کی حد تک، یہ تھیں اردو مصنّفین بلاغت کی پیش کردہ، وہ مثالیں جن پر صنعت ادماج کا صحیح طور پر انطباق ہو سکتا ہے لیکن یہ تمام مثالیں اپنے پیرایۂ بیان کے لحاظ سے متنبّی کے مذکورہ بالا شعر سے ملتی جلتی ہیں، لہٰذا ہم ذیل میں چند ایسی مثالیں پیش کرتے ہیں جن کا پیرایۂ بیان صرف یہ کہ جداگانہ ہے بلکہ حسن و خوبی اور دل آویزی کے لحاظ سے انھیں متنبّی کے شعر پر بہ درجہا فوقیت بھی حاصل ہے:

(1)

خار رخسار نہیں، گوے سعادت ہے یہ
مجھ سے مجرم کے لیے، مہر شفاعت ہے یہ
ہوں جو آشفتۂ گیسو تو عبادت ہے یہ
بخدا سلسلۂ بخشش امت ہے یہ
شب معراج رسول دوجہاں سمجھا ہوں
اس کے ہر تار کو میں رشتۂ جاں سمجھا ہوں

یہ بند میر انیس کے مشہور مرثیے ''بخدا فارس میدان تہور تھا حر'' سے ماخوذ ہے اس میں جناب حر کی زبانی، جگر بند رسول مختار کے سراپا بیان کرتے ہوئے آں ممدوح کے حسن و جمال کا بیان ہوتا ہے، لیکن یہاں اس کے لیے ایسا پیرایۂ بیان اختیار کیا گیا ہے، جس سے نہ صرف ممدوح کے غایت حسن و جمال کی تصویر نگاہوں کے سامنے آجاتی ہے بلکہ عنداللہ اس کی مقبولیت ومحبوبیت اور اپنے چاہنے والوں کے حق میں اس کا باعث سعادت و شفاعت ہونا بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔ ادماج کا اطلاق اسی کیفیت پر کرتے ہیں۔ سراپا کے اگلے اور پچھلے دوسرے بند بھی اسی کیفیت کے حامل ہیں:

(2)

پانی نہ تھا، وضو جو کریں وہ فلک مآب
پر تھی رخوں پہ خاک تیمم سے طرفہ آب
باریک ابر میں نظر آتے تھے آفتاب
ہوتے ہیں خاک سار، غلام ابوتراب
مہتاب سے رخوں کی صفا اور ہوگئی
مٹی سے آئینے میں جلا اور ہوگئی

شاعر کا اصل مقصد یہ بیان کرنا ہے کہ دشت کربلا میں حضرت حسینؓ اور ان کے رفقا نے نماز فجر کی ادائیگی کے لیے، پانی نہ ملنے کی وجہ سے، تیمم سے کام لیا لیکن اس کے لیے اندازِ بیان ایسا اختیار کیا گیا ہے جس سے ان حضرات کی خوب صورتی، گوری رنگت

اور صباحت کا بھی پتہ چل جاتا ہے۔ ادماج کے علاوہ اس بند کے چوتھے مصرع میں صنعت استطراد کا عمل بھی کارفرما ہے:

(3)

وہ روئے دل فروز، وہ زلفوں کا پیچ و تاب
گویا کہ نصف شب میں نمایاں ہے آفتاب
ابرو کی ذوالفقار سے زہرہ عدو کا آب
آنکھیں وہ جن سے نرگس فردوس کو حجاب
پتلی کا رعب سب پہ عیاں ہے خدائی میں
بیٹھا ہے شیر پنجے کو ٹیکے ترائی میں

اس بند کے ابتدائی چاروں مصرعے ممدوح کے حسن و جمال کے بیان کے لیے لائے گئے ہیں، لیکن تیسرے مصرع میں، 'ابرو کی ذوالفقار' کی تشبیہ کے بعد 'زہرہ عدو کا آب' کے الفاظ نے اسے حسن مجسم کے ساتھ پیکر شجاعت بھی بنا کر پیش کر دیا ہے۔

(4)

میں پارۂ دل حسنؑ خوش خصال ہوں
ہیرے سے جو شہید ہوا، اس کا لال ہوں

جناب قاسمؑ کا تعارف اس انداز سے کرایا گیا ہے، جس سے ان کے والد حضرت حسنؓ کا واقعۂ شہادت کا حال بھی معلوم ہو جاتا ہے آخر میں ایک جدید شاعر کے کلام سے اس صنعت کی ایک مثال پیش کر کے اس سلسلۂ گفتگو کو ختم کیا جاتا ہے۔ 'نئے نام' (مرتبہ شمس الرحمٰن فاروقی و حامد حسین) میں تاج مہجور کی ایک نظم ہے 'دوسری بات' اسے بھی ادماج کی ایک کامیاب مثال قرار دیا جا سکتا ہے:

بہت مدتوں بعد ایک دن اچانک
مجھے راہ چلتی ہوئی مل گئی وہ
کہ فردوس گم گشتہ مل جائے جیسے
پھر اس روز

جب میں نے اس کو بتایا
کہ دل میں ابھی تک
تری آرزو کی لجیلی کنواری
لبوں پر خموشی کی مہریں لگائے
مری چشم بے خواب کی چلمنوں سے
مسلسل ترا راستہ دیکھتی ہے
تو وہ مسکرائی
مگر وہ تبسم
مرے واسطے اس قدر اجنبی تھا
کہ دل میں نہ کلیاں ہی چٹکیں، نہ گل مسکرائے
نہ بجلی سی لہرائی نظروں کے آگے
نہ انگڑائی لے لے کے ارمان جاگے
پھر اپنی پریشاں نگاہیں جھکا کر
بہت ہچکچا کر
کہا اس نے مجھ سے
مگر اب تو میں ـــــ
چھوڑیے دوسری بات کیجیے
کہیں کوئی اچھا مکیں ہو تو کہیے
مگر اس کے نزدیک
اچھا سا موڈرن اسکول بھی ہو"
مجھے یوں لگا
میرے لب سل گئے ہوں

غالباً یہاں اس امر کی وضاحت کی ضرورت نہیں ہے کہ 'دوسری بات' کی تہہ میں کس طرح 'پہلی بات' رکھ دی گئی ہے؟

حواشی

1. استطراد کے سلسلے میں متذکرہ بالا تمام تفصیلات کے لیے ملاحظہ ہو'العمدۃ' ابن رشیق قیروانی، تحقیق محمد محی الدین عبدالحمید، دارالجیل، بیروت 1972، 39-40/2
2. ایضاً بہ تفصیلات مذکورہ 41-42/2
3. الایضاح لمختصر تلخیص الفتاح، جلال الدین محمد بن عبدالرحمٰن القزوینی، مطبعۃ الجمالیۃ، مصر الطبعۃ الثانیہ، ص 69-70
4. مختصر المعانی، سعدالدین، التفاتازانی، مطبع مجتبائی، دہلی 1940، ص 482-483
5. المطول، سعدالدین التفتازانی، مطبع نولکشور، لکھنؤ، 1295ھ، ص 700-701
6. اتمام الدارایۃ القراء النقایۃ، جلال الدین السیوطی، علی ہامش متاح لعلوم للسکاکی، مطبعۃ التقدم العلمیۃ، مصر، سنہ ندارد ص 181
7. دروس البلاغۃ، لجماعۃ من علماء الازہر، مطبع آسی لکھنؤ، 1334ھ، ص 132-133
8. شموس البراعۃ شرح دروس البلاغۃ، مولانا فضل الحق، رام پوری، مطبع آسی لکھنؤ،]1334، ص 132-133
9. جواہر البلاغۃ فی المعانی والبیان والبدیع، سید احمد الہاشمی، بک، مطبعۃ الاعتماد، مصر، 1358ھ، ص 385
10. الجواہر اللماعۃ فی قواعد البلاغۃ، سید ابو طاہر محمود السوالنی الازہری، مطبعۃ الاستقامۃ، سنہ ندارد ص 76
11. مجمع الصنائع، نظام الدین احمد بن صالح، مطبع احسنی میر حسن رضوی، لکھنؤ، 1261ھ، ص 125-126
12. مفتاح الصنائع، مفتی نظام الدین شاہ آبادی، سرہندی (قلمی)، نسخۂ ندوۃ العلماء لکھنؤ، ص 176-177
13. درس بلاغت، مرتبہ ترقی اردو بیورو، نئی دہلی، 1982، ص 42
14. سراج البلاغت، سید کلیم اللہ الحسینی، تاج پریس حیدرآباد، 1959، ص 102-103
15. آئینۂ بلاغت، مرزا محمد عسکری، یوپی اردو اکادمی، لکھنؤ، 1984، ص 75-76

16. بحر الفصاحت، مولانا نجم الغنی رام پوری، مطبع نول کشور لکھنؤ، طبع ثانی، 1917، ص 991-993
17. معیار البلاغت، منشی دیبی پرساد سحر بدایونی، مطبع نول کشور لکھنؤ، 1906، ص 114
18. بحر الفصاحت، بہ تفصیلات مذکورہ
19. آئینۂ بلاغت، بہ تفصیلات مذکورہ
20. درس بلاغت، بہ تفصیلات مذکورہ
21. معیار البلاغت، بہ تفصیلات مذکورہ ص 114
22. بحر الفصاحت، بہ تفصیلات مذکورہ ص 991
23. آئینۂ بلاغت، بہ تفصیلات مذکورہ، ص 78
24. درس بلاغت، بہ تفصیلات مذکورہ، ص 42
25. حدائق البلاغت، میر شمس الدین فقیر، مطبع نول کشور لکھنؤ، کان پور، 1887، ص 87-88
26. ترجمہ حدائق البلاغت، امام بخش صہبائی، برحواشی حدائق البلاغۃ مذکورہ، ص 101-102
27. معیار البلاغت، بہ تفصیلات مذکورہ
28. بحر الفصاحت، بہ تفصیلات مذکورہ
29. معانی و بیان، مولا احمد رفیع، ناشر لالہ رام دیال اگروال، الہ آباد، سنہ ندارد، ص 80-81
30. تذکرۃ البلاغۃ، مولانا ذوالفقار علی دیوبندی، مطبع مجتبائی، دہلی، طبع سوم 1937، ص 160
31. البلاغت، مولانا سید محمد غیاث الدین مظاہری، مکتبہ عزیزیہ، الہ آباد، طبع اول، 1981، ص 137-138
32. بدور الفصاحت، شرح و ترجمہ: اردو دروس البلاغت، مولانا عبدالاحد قاسمی مونگیری، امدادیہ لائبریری، چوک بازار، ڈھاکہ 1960، ص 172-173

○

(ماہنامہ 'شب خون'، فروری 1995)

وٹ گن اسٹائن کا تصورِ زبان

سر ولیم جونس کے بعد بلاشک وشبہ میکس میولر لسانیات میں ایک اہم نام ہے اس نے لسانی شہادتوں کے ذریعہ عقیم اداروں کی تشکیل نو کا حیرت انگیز نظریہ پیش کیا اور جس طرح جنیش (Jenish) نے زبان کے ذریعہ کسی قوم کے خواص اور ذہن تک رسائی کا دم بھرا تھا۔ میکس میولر نے اس سے آگے جا کر ثقافتی تشکیلِ نو کا نظریہ پیش کیا جو لسانیات کے معتبر ماہرین کے لیے غیر سائنسی نظریہ ہے۔ میکس میولر نے زبان کو آکۂ درجہ بندی (Classificatory) قرار دیا ہے۔ اس نے ہند یورپی مذاہب کے مطالعہ میں ازسرِ نو تشکیل شدہ لسانی جڑوں کی بازیافت پر زور دیا۔ میکس میولر کا نظریہ لسانی تاریخ ارتقا (Diachronic) کے گرد گھومتا تھا جب کہ بعد میں لسانی مطالعہ Synchronic خطوط پر ہونا شروع ہوا جو وقت کے ایک دیے گئے لمحے میں زبان کے مظہر کو ہم رشتہ کرنے کا طریقہ ہے۔ مندرجہ بالا نقطہ پر آنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ ہم برٹرنڈ رسل اور وہائٹ ہیڈ کی تصنیف Principia Mathematica کے ہاتھوں تجزیاتی ریاضی کی پسپائی پر غور کریں جس کے ذریعہ ریاضی تجزیاتی سے ترکیبی ہونے کے علاوہ استخراجی اور منطقی ہوگئی۔ ریاضی کے اس بھونچال نے لسانیات پر بھی اثرات ڈالے۔ اس مضمون میں ان اثرات کو سب سے نمایاں طور پر مدوّن کرنے کے سلسلے میں ہم وٹ گن اسٹائن کے افکار کا مختصرہ جائزہ لیں گے۔

مگر آیئے وٹ گن اسٹائن کی فکر تک رسائی کے لیے ہیوم (Hume) فریج (Frege) اور منطقی ایجابیت پسندوں کی فکر کا مختصراً بلکہ سرسری طور پر ذکر کریں۔ وٹ گن اسٹائن کے افکار نے اس صدی میں فلسفہ کو لسانی تجزیہ بنا کر رکھ دیا اور لسانیات پر اُس کے خیالات نے بہت گہرا اثر ڈالا لیکن افسوس کہ مجھے ڈاکٹر ابواللیث صدیقی کی کتاب 'لسانیات اور ادب' (1970) میں

وٹ گن اسٹائن کا نام پڑھنے کی حسرت ہی رہی۔ وٹ گن اسٹائن کے خیالات نے ساختیت (Structuralism) اور پھر سائبر نیٹکس (Cybernatics) گشٹالٹ نفسیات اور عمرانیات پر بہت گہرے اثرات مرتب کیے ہیں اور ہم وٹ گن اسٹائن کے اثرات کو اپنے مطالعہ میں خاطر خواہ جگہ دیے بغیر اُس کی بھول بھلیوں کے باہر نہیں نکل سکتے۔

ترقی پسندوں نے وٹ گن اسٹائن کو وجودی فلاسفر کی طرح محض ایک بورژوا مفکر قرار دے کر ذہنی سہل انگاری کا مظاہرہ کیا ہے اور پھر چنداں حیرت نہیں کہ وہ ہم عصری زبان اور حسیت کے ادراک میں کافی پیچھے رہ گئے جب کہ ان کا دعویٰ زندگی شناسی کسی اور گروہ کو اس میدان میں شریک گردانئے کے لیے بھی تیار نہیں ہیں۔

وٹ گن اسٹائن پر کامتے کے اثرات نمایاں ہیں۔ کامتے کی زندگی کے آخری دس سال ایک ایجابی مذہب کی داغ بیل ڈالنے میں صرف ہوئے تھے۔ اس نئے مذہب میں خدا کی جگہ انسانیت نے لے لی تھی۔ کومت یا کامتے کے فلسفہ میں دیچو کے افکار کو بہت اہمیت حاصل ہے۔ کامت نے انسانی زندگی میں تاریخ کی اہمیت دیچو کی طرح یونانی مائیتھالوجی کے ایک قصہ کی مانند تاریخی ادوار پر رکھی تھی۔ پہلا دور مذہبی پھر مابعدالطبیعیاتی اور پھر اثباتی دور تھا۔ کامت کے یہاں بھی ہیگل کی طرح تکمیلیت تک پہنچنے کے لیے رجائیت کی وکالت تھی۔ چونکہ ہم اس سوچ کا زبان پر اثر تلاش کرنا چاہیں گے تو اس کے لیے یہی کہا جاسکتا ہے کہ ہیوم کی تصنیف Enquiry Concerning Human Understanding میں تجریدی فکر کی کتابوں کو نذرِ آتش کرنے کا مشورہ دیا گیا تھا چونکہ ان میں 'کٹ حجتی اور التباس' کے علاوہ کچھ اور نہیں تھا۔ لیکن انیسویں صدی کے مادّی تعبیرات کے جمگھٹے میں زبان کا منصبِ تصویر کشی اس قدر غالب رہا کہ منصب تمثیلی کے لیے کوئی جگہ نہ نکل پائی۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ فعلی، جذباتیت اور صفتی زبان کی عملداری اس وقت تک خاصی رہی جب تک فریج (Frege) نے اپنی تصنیف Foundation of Arithmetic (1884) میں ریاضی کو مابعدالطبیعیات کے تجزیاتی میدان سے نکال کر ترکیبی ہیئتی (صوری) بلکہ استخراجی منطق کے دائرہ میں لاکر کھڑا نہ کردیا۔ فریج کے خطوط پر رسل اور مور نے بھی غور وفکر شروع کیا اور یہ دونوں بھی تجزیہ میں دلچسپی لینے لگے اور اس طرح ایک تجزیاتی تحریک شروع ہوگئی جسے تجربیت پسندی اور ایجابیت نے ایک حد تک تقویت دی اور ریاضی کے استخراجیت منطق بلکہ مکرر بالمعنی ٹھہرتے ہی زبان بھی تکرار بالمعنی بن کر رہ گئی

تناقضات سے پاک شطرنج کا ایک کھیل جس میں ہر لفظ کا ایک کردار ہے اور پورا جملہ ایک ڈیزائن کے تابع۔ جس میں کوئی لفظ ایک دفعہ حاضر ہو کر غیر حاضر نہیں ہوسکتا۔ ریاضی اور فلسفہ، فیثا غورث کے زمانے ہی سے متحارب رہے ہیں۔ ایک گروپ ریاضی سے متاثر رہا ہے جس میں افلاطون، تھامس اکینواس، اسپنوزا اور کانٹ اور دوسرا دیما قراطیس، ارسطو اور لاک کے بعد جدید تجربیت پسندوں پر مشتمل ہے۔ ہمارے دور میں فیثا غورث کو ریاضی کے اصولوں سے باہر پھینک دیا گیا ہے اور تجربیت کو انسانی علم کے استخراجی عناصر کے ساتھ متحد کر دیا گیا ہے اس کام کی ابتدا فریج سے ہوئی تھی۔

فریج کی پہلی تصنیف 1729 میں منظرِ عام پر آئی اور اس کی عدد کے بارے میں تعریف 1884 میں، لیکن وہ رسل اور وہائٹ ہیڈ کی Principia Mathematica کی آمد تک پوری طرح تسلیم نہ کی جاسکی۔ فریج نے پہلی بار عدد (Number) کو کثرت (Plurality) سمجھنے والوں پر اعتراض کیا اور اس کا نتیجہ یہ نکلا کہ اس نحوی غلطی سے فلسفیانہ عدد مذاق بن کر رہ گیا۔ اس نے ثابت کیا کہ ریاضی استخراجی منطق کے علاوہ کچھ بھی نہیں ہے۔ اس سے کانٹ کا یہ نظریہ باطل ہوگیا کہ ریاضیاتی معقولات ترکیبی ہوتے ہیں اور زبان کو حوالہ بناتے ہیں۔

Principia Mathematica نئی لسانیات کی تشکیل میں ایک اہم کتاب ہے اور اسی کتاب نے فلسفہ کے معتدبہ حصہ کو نحوی ڈھانچہ بنا کر رکھ دیا ہے — کارنیپ (Carnap) نے بھی یہی پوزیشن لی کہ سارے فلسفیانہ مسائل نحوی ہوتے ہیں اور جب صرف ونحو کی اغلاط نکال دی جائیں تو فلسفیانہ مسئلہ حل ہوجاتا ہے۔ وٹ گن اسٹائن کے لسانی تجزیہ کا نظریہ رسل اور وہائٹ ہیڈ کی مندرجہ بالا تصنیف سے آگے نہیں بڑھایا جاتا حالانکہ رسالہ (Tractrarus) میں وٹ گن اسٹائن نے خود کو فریج کے عظیم کارناموں اور اپنے دوست برٹرنڈ رسل کا مرہون منت ظاہر کیا ہے۔ رسل نے 1902 میں فریج کی خدمات کا کھل کر اعتراف کیا لیکن ابھی تک اس کے فلسفہ کو وہ مقام حاصل نہیں ہوسکا ہے جو زبان اور استخراجی منطق کے حوالے سے ملنا چاہیے۔ اگر فلسفہ لسانی تجزیہ بلکہ لسانی علاج ہے تو فریج اس کے ہائینی مین (Heinemann) ہیں اور ہم ان کے بغیر ایک انچ بھی آگے نہیں بڑھ سکتے۔ فریج کیا چاہتے تھے؟ ایک ایسی ہیئتی یا صوری (Formal) زبان ریاضیاتی انداز میں حجت کر سکے اور یہ سب کچھ اس قدر کامل طریقے سے ہو کہ تصدیق کیے جانے پر سچ سے صرف سچ ہی برآمد ہوسکے۔ اُس نے Quantifier Verifiable Mutation

ایجاد کیا جس کے ذریعہ ایک سے زیادہ معنی رکھنے والی ادائیگیوں سے صحیح معانی اخذ کیے جاسکیں۔

ڈبلیو وی کوائن اور ڈونلڈ ڈیوڈسن نے فریج کے اصولوں پر عمل کرتے ہوئے عام محاوراتی زبان کو فریج کی ہیئتی زبان کے لغوی ہیئتوں میں منتقلی کے سلسلہ میں کام کیا ہے۔ مائیکل ڈسٹ کے خیال میں فلسفہ کا سب سے بڑا کام معانی کا تجزیہ ہے اور یہ تجزیہ اتنا ہی گہرا ہوگا جتنا معانی کے صحیح اور عمومی احوال۔ فریج کے نظریۂ معانی کے چار اجزاء ہیں۔ حس (Sense) حالت (reference) قوت (Force) اور لہجہ (Tone) جس سے مراد نور یا روشنی پیدا کرنا ہے، شروع کے تین اجزاء سچ سے علاقے رکھتے ہیں اور چوتھا کسی بھی اہم اشارہ یا اہمیت کا حامل Catch Call ہے جو سچ کے حصار سے باہر بھی جاسکتا ہے۔

فریج کے بعد رسل نے وٹ گن اسٹائن کو سب سے زیادہ متاثر کیا ہے اور جیسا کہ مشہور ہے کہ رسل دنیائے فلسفہ میں بہت عزایم لے کر آئے تھے۔ وہ ریاضی، طبیعات اور عقل سلیم (Common Sence) کو ایک مضبوط بنیاد پر تعمیر کرنا چاہتے تھے جس کے ذریعہ مشکوک مفروضات اور مبہم وجودوں کا صفایا کیا جاسکے۔ انھوں نے اپنے نظریۂ بیان (Description) میں فریج کے نظریۂ بنیادی اعداد میں اس عزم کا اظہار کیا ہے اور اس طرح رسل نے فلسفہ کو سائنسی قطعیت دینے کی سعی کی ہے۔ رسل کے یہاں زبان کا نظریہ تقریباً وہی ہے جو فریج کے یہاں ہے۔

بعد میں کارنیپ کے فلسفہ منطقی تجربیت کے نظریۂ معنی میں بھی مابعد الطبیعیات اور اخلاق کی جھوٹی زبان کو قریب پھٹکنے نہیں دیا گیا۔ یہ اندازِ نظر بہت صاف سا ہے۔ ''ریاضیاتی اور تجرباتی بیانات کے علاوہ کسی بھی قسم کے بیان کو تسلیم نہیں کیا جائے گا۔'' اس گروہ کے لیے فلسفہ 'سائنس کی منطق' بن کر رہ گیا۔ یہ اندازِ نظر (Peirce) کے نقطۂ نظر کے قریب ہے جس میں 'یہ زرد ہے'، 'وہ ٹھنڈا ہے' اور 'پرچم سرخ ہے' قسم کے جملے غلط سمجھے جاتے ہیں اور اس قسم کے مشاہداتی بیان کو طبیعیات کے فارمولوں میں پوری درستگی کے ساتھ لکھنے کی طرح ڈالی گئی۔ کارنیپ 'سائنسی زبان' کے بہت شد و مد کے ساتھ قائل ہیں جب کہ وٹ گن اسٹائن نے زبان کو اتنا صوری نہ رکھا۔ اس کا یہ مطلب بھی نہیں کہ وہ صنعتی زبان کے قائل ہیں بلکہ وہ واضح طور پر بے معنی زبان کا اتنا ہی دشمن ہے جتنا کہ کارنیپ۔ دونوں کے یہاں لسانی تجزیہ کا ایک ہی مفہوم

ہے اور وہ یہ کہ ہر بیان کو خواہ وہ سائنسی ہو یا شاعرانہ، عملِ تصدیق سے گزرنا چاہیے۔ کارنیپ کے خیال میں زبان کے دو کام ہیں۔ ایک اظہاری اور دوسرا تمثیلی Representative یعنی حکم لگانے والا جیسے ''یہ کتاب سرخ ہے۔''

صوری زبان کے مقلدین کا دعویٰ ہے کہ روزمرہ کی زبان بہت مبہم اور گنجلک ہے۔ یہ سیال مادّہ کی طرح بہتی رہتی ہے اور نا قابلِ اعتبار بھی— Lukasiewicz نے Aristotle's Sylogistics میں لکھا ہے کہ ''جدید صوری منطق ممکن طور پر زیادہ سے زیادہ قطعیت کے حصول کی کوشش کرتی ہے اور یہ مقصد اسی وقت حاصل کیا جا سکتا ہے جب ایک ایسی صحیح زبان کی تشکیل کی جائے جو پائیدار اور صوری لحاظ سے قابلِ ادراک نشانات اور علامتوں پر مشتمل ہو۔''

وٹ گن اسٹائن علامتی (اشاراتی) زبان (Sign Language) کا سب سے بڑا وکیل ہے اور 'نئی' اردو شاعری کے بیشتر شعری مجموعوں میں جو شعری زبان لکھی گئی تھی۔ وہ وٹ گن اسٹائن کی اشاری زبان کے تتبع ہی میں تھی۔ ظاہر ہے کہ اس اسکول کے خیال میں روایتی شاعری کا بیشتر حصہ صرف اس لیے غرق کر دیے جانے کے قابل ہے کہ اس شعری زبان میں ریاضیاتی قطعیت اور استخراجی منطقیت مفقود ہے۔ یہ زبان غیر پائیدار ہے، جذباتی ہے، صفتی ہے، اور مابعد الطبیعیاتی توہمات سے بھری ہوئی ہے۔ لیکن میرے خیال میں اشاراتی زبان کے دن گزر گئے ہیں۔ ہم اس سلسلہ میں خود وٹ گن اسٹائن کی طرف اصرار کرنا پسند کریں گے جس نے اپنی عمر کے آخری حصہ میں اس قسم کی زبان پر یقین ترک کر دیا تھا۔ زبان کے بارے میں وٹ گن اسٹائن کا خیال تھا کہ ایک قضیہ میں فکر اس طرح اظہار پائے کہ وہ محسوسات کی وساطت سے مدرک ہو سکے۔ سارے سچے معقولات سائنس کے ذیل میں آتے ہیں اور اس طرح مثالی زبان روزمرہ کی زبان سے مختلف ہونی چاہیے۔ چونکہ ایک لفظ کے کئی معنی ہوتے ہیں اور اس طرح غلط فہمیاں پیدا ہوتی ہیں۔ ایسی اغلاط سے بچنے کے لیے ہمیں اشاری زبان استعمال کرنی چاہیے جس میں ایک اشارہ (علامت) مختلف علامتوں کے لیے استعمال نہ ہو سکے۔ اس زبان کی ایک منطقی گرامر ہوتی ہے اور کوئی بھی راست اشاری زبان صحیح تعریفات کے ذریعہ دوسری زبان میں ترجمہ ہو سکتی ہے۔ اس کا خیال تھا کہ اگر حقیقتوں کو حقیقتیں رکھا جائے نہ کہ انھیں استعارے بنایا جائے تو انسان زیادہ سیکھ اور سمجھ سکتا ہے۔

وٹ گن اسٹائن کا اشاری زبان میں بنیادی اضافہ یہ ہے کہ ایک پیچیدہ اشارہ اشیاء کو

ایک دوسرے سے اس طور پر مربوط کرسکتا ہے کہ اس کے ڈھانچہ میں شامل دیگر اشارات اس ارتباط میں ثالثی کا کام انجام دیں۔

وٹ گن اسٹائن اپنے رسالہ Tractartus میں مندرجہ ذیل قضایا پیش کرتے ہیں:

(1) معاملہ یہ ہے کہ دنیا ہی سب کچھ ہے۔
(2) اور معاملہ (واقعہ) صورتِ حال کی موجودگی ہے۔
(3) حقائق کی منطقی تصویر تصور ہے۔
(4) ایک تصور ایک بامعنی جملہ ہے۔
(5) ایک جملہ ابتدائی جملوں کی تصدیق کرتا ہے۔
(6) جب کوئی کچھ نہیں کہہ سکتا تو اُسے خاموش رہنا چاہیے۔

وٹ گن اسٹائن کے اس مشہور رسالہ کی اشاعت 1921 میں رسل کی کوششوں سے ممکن ہوسکی اور اس رسالہ نے لسانیات کی دنیا میں ایک انقلاب برپا کردیا۔ وٹ گن اسٹائن نے مابعدالطبیعیات اور جذباتی زبان کے خلاف بھرپور حملہ کے ساتھ ساتھ ایک اور ڈرامائی خیال پیش کیا اور وہ یہ کہ دنیا کی تمام زبانوں کی منطقی ساخت ایک سی ہے اور جو زبان منطقی شرائط کا لحاظ نہ رکھ سکے وہ زبان ہی نہیں ہے۔ اس کے نزدیک ہر جملہ میں خیال کے عناصر الفاظ کے مساوی ہونے چاہئیں جہاں کہیں خیال کے عناصر الفاظ کی بہ نسبت زیادہ ہوں گے اور الفاظ کے معانی سے متناقض بھی، وہیں انتشار پیدا ہوجائے گا۔

ادب میں کسی چیز کو ثابت کیا جاسکتا ہے نہ جھٹلایا جاسکتا ہے لیکن زندگی کے بارے میں ایک ایسے رویہ کی مرقع نگاری ضرور کی جاسکتی ہے جس کے ذریعہ زندہ رہنے اور گیسوئے زندگی کو سنوارنے کی خواہش بیدار ہوتی ہے۔ کلاسیکی ادب کی مقبولیت کا راز بھی انسانی ذہن اور انسانی زندگی کی انمٹ اور آفاقی تصویر کشی ہے جو ہر دور میں قابلِ غور ٹھہرتی ہے۔

وٹ گن اسٹائن کے بارے میں آسانی سے مغالطہ پیدا ہوجاتا ہے۔ ایک طرف تو ہم اس کے یہاں مابعدالطبیعیات دشمنی اور ایجابیت کی طرف جھکاؤ دیکھتے ہیں۔ دوسری طرف انیسویں صدی کے میکانکی فلسفہ اور تجربیت کی غیر عقلی حیثیت سے بیزاری، اگر ان دونوں رخوں کو سامنے نہ رکھا جائے اور ہر ایک تجربیت پسند اور ایجابیت پسند بلکہ مابعد طبیعی مفکر سے وٹ گن اسٹائن کے مخصوص تعامل اور اس کے نتیجہ میں منفرد پہلوؤں پر وقت صرف نہ کیا جائے تو اسے سمجھنے میں

بے پناہ مشکلات درپیش آسکتی ہیں۔ اگر ہم یہ تسلیم کرلیں کہ وٹ گن اسٹائن ان معنوں میں منطقی ایجابیت پسند نہیں جن کے تحت ماخ، شیک، ریڈولف، کارنیپ، فلپ فرینک ہانس ہارن، وٹو، ہنورتھ، ہربرٹ فیگل، کیرٹ گوڈل اور وکٹر کرافٹ ہیں۔

پھر خود وٹ گن اسٹائن کی فکر میں 1921 سے 1951 کے دوران کافی تبدیلیاں واقع ہوئیں۔ جب رسالہ Tractartus 1921 میں طبع ہوا تو وٹ گن اسٹائن ایک مثالی زبان یعنی ریاضیاتی زبان کے سحر میں گرفتار تھے اور کافی پرامید بھی تھے۔ 1953 میں ان کے انتقال کے دو سال بعد جب فلسفیانہ تحقیقات — (Philosophical Investigations) طبع ہوئی تو اس کتاب میں وٹ گن اسٹائن نے اپنے Tractartus کے زمانے کے خیالات میں ترمیمات کی تھیں۔ ہمارے یہاں وٹ گن اسٹائن کے بہت سے مقلدین کو یا تو اپنے مرشد کے یہاں تبدیلیوں کا علم نہیں ہے یا وہ قصداً ان تبدیلیوں پر پردہ ڈالتے ہیں کہ مبادا ایک عمر کے موقف میں کوئی دراڑ محسوس ہو۔

آخری دور کے وٹ گن اسٹائن نے اپنے فلسفہ لسان میں بعض اہم تبدیلیاں کی ہیں مثلاً ایک تو یہی کہ مثالی زبان کے ذریعہ مغالطہ دور کرنا ممکن نہیں ہے یعنی انھوں نے اپنے لسانی فلسفہ کی پوری عمارت خود ہی ڈھا دی چونکہ شروع میں ان کا خیال تھا کہ تمام بیانات یا کلمات بالآخر اپنے سادہ اور آخری اجزاء میں منقسم کیے جاسکتے ہیں۔ یہ نظریہ منطقی سالمیت کا نظریہ ہے لیکن بعد میں اپنی آخری کتاب میں وہ کہتے ہیں کہ زبان شطرنج کے کھیل کی طرح ہے۔ جوں جوں ہم کھیل میں مہارت حاصل کرتے ہیں چالیں سمجھ میں آنے لگتی ہیں۔ بالکل اسی طرح صرف استعمال کے ذریعہ ہی ہم الفاظ کے معنی وضع کرسکتے ہیں۔ انھوں نے خود اپنے اس خیال کی تردید کی کہ لسانی تشکیلات ممکن ہیں۔ زبان تشکیل نہیں دی جاسکتی۔ صرف 'زبان کا کھیل' — (Language Game) کھیل کر ہی الفاظ کے معانی تک رسائی ممکن ہے رسالہ Tractartus میں بھی وٹ گن اسٹائن نے ایک جگہ لکھا ہے کہ اس کتاب میں مندرج قضیات بے معنی اور ناقابلِ تصدیق ہیں۔ اب آپ غور فرمائیے کہ جب اشاراتی زبان جیسی مثالی زبان کا تصدیقی عمل دھڑام سے آگرے تو پھر ماضی کی ان ساری تحریکوں کے بارے میں سوائے اس کے اور کیا کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے ادب میں بہت سے حضرات نے وٹ گن اسٹائن کے ساتھ اپنی بینڈ ویگن کو اس وقت منتھی کیا جب خود وٹ گن اسٹائن کے برخلاف کارنیپ ابھی تک اس موقف پر اڑے

ہوئے ہیں کہ ہمیں ایک ایسی صورتی (ہیئتی) زبان ایجاد کرنی چاہیے جس میں نا قابلِ تصدیق بیان یا جذبہ اظہار ہی نہ پا سکے اور یہ کہ اصولِ تصدیق پذیری صرف ونحو کے اندر بھی عمل پیرا ہو۔

گلبرٹ رائل، آسٹن، اسٹراس اور سوسن کے لینگر نے بھی وٹ گن اسٹائن سے بہت حد تک اتفاق کرتے ہوئے لسانی تجزیہ کے ذریعہ مثالی اور روزمرہ کی زبان کے درمیان واقع خلیج پاٹنے کی کوشش کی ہے لیکن وٹ گن اسٹائن ان سب سے زیادہ اہم شخصیت ہیں اور جہاں جہاں تجربیت قابل قبول رہی ہے، وہاں وہ بلا شرکتِ غیرے حکمراں ہیں۔ بطور خاص انگریزی بولنے والی دنیا میں۔

برٹرانڈ رسل نے اپنی کتاب Wisdom of The West میں اعتراف کیا ہے کہ اب ازمنہ وسطیٰ جیسی مدرسیت دوبارہ سر اٹھا رہی ہے اور اس یقین میں اضافہ ہو رہا ہے کہ عام زبان کافی ہے اور سارے معمے فلسفیانہ صرف ونحو کی فاش غلطی سے پیدا ہوتے ہیں۔ خود سوشلسٹوں نے لسانیات کے مسائل پر اب تک جو کچھ لکھا ہے اس کے مطابق کسی ایسی مثالی زبان کی وکالت نہیں کی جا سکتی جو عام آدمی کے لیے ماضی اور حال کے ادب کی تفہیم میں نا قابلِ عبور خلیج پیدا کر دے اور مثالی زبان کے بہانے ادب اور زندگی میں خلیج پیدا کر دے۔ ہم جس زبان کی عملداری چاہتے ہیں۔ وہ فیض، قاسمی، وزیر آغا، اور نعیم صدیقی میں مشترک ہے اور خارج میں تبدیلیوں کے ساتھ اپنی لغت کے کچھ حصہ کو بدلتی رہتی ہے لیکن بہرصورت calculas کی زبان نہیں ہو پاتی۔

وقت کتنا سفاک ہے۔ جس تحریک نے ترقی پسندوں، غیر ترقی پسندوں منطقی سالمیت کے مخالف کے مخالفت جدیدیوں سب کو پریشان کر رکھا تھا، اب اسے اپنے موقف پر نظرِ ثانی کا یار ابھی نہیں۔ اب جدید ادب کی تفہیم میں منطقی سالمیت اور کیلکولس (calculas) کے ہیئت پرستی (formalism) کی ضرورت نہیں ہے کہ زندگی کی ایک اچھی ترنگ ہے، ساری صوریت کو اس ترنگ کا روپ دھارنا ہے۔ ہماری امنگوں اور ترنگوں کو فی الحال فارمولوں کی زبان میں ادا کرنے کی ضرورت درپیش نہیں ہے۔ خاص طور سے جب ہماری 85 فی صد آبادی ابھی تک دورِ متوسط کے رومانوی قصوں اور متصوفانہ خیالات کی روایتی شاعری ہی کو ادب سمجھتی ہے۔

وٹ گن اسٹائن کی مثالی زبان پر ایک اور اعتراض بھی کیا گیا ہے اور وہ یہ کہ اشاری زبان sign language کو مکمل بنانے کے لیے ایسے کون سے معروضی اصول کی رہنمائی قبول کی

جائے، جو سب کے لیے (شاعروں اور ان کے قارئین کے لیے) قابل قبول ٹھہر سکے۔ روزمرہ کے ایک مخصوص ادبی طرز کی زبان کے ادب کے خلاف پچھلی چند دہائیوں میں جو کچھ واویلا مچا اس سے نقصانات کے علاوہ ایک فائدہ بھی ہوا اور وہ یہ کہ ادب کے قاری اب تک عام زبان کی بالادستی، اس کی منصبی (functional) اہمیت کی وجہ سے مانتے تھے لیکن اب بہت سے تجزیاتی فلاسفہ کی مثالی زبان کی تشکیل میں واضح ناکامی کے بعد عام زبان کی برتری کا عقلی جواز پیدا ہو چلا ہے۔

○

(نشانات: محمد علی صدیقی، اشاعت: مارچ 1981، ناشر: ادارۂ عصرِ نو، 42، ہمایوں کالونی کراچی 18)

رسالہ در معرفتِ استعارہ

انسانوں کو حیوانوں سے ممتاز کرنے کے لیے فلسفیوں نے اسے مختلف ناموں سے یاد کیا ہے۔ ارسطو نے اسے تین نام دیے ہیں۔ کہیں اسے سماجی حیوان بتایا ہے تو کہیں سیاسی، کہیں عاقل تو کہیں ناطق انسان کی یہ تجنیس بغیر کسی تاریخیت مشاہدے کے نہیں ہے۔ ہم انسان کا تصور نہ تو اس کی عقل سے جدا کر کے اپنے ذہن میں لا سکتے ہیں اور نہ اس کی نطق سے اور نہ عقل اور نطق کو ایک دوسرے سے جدا کیا جا سکتا ہے۔ کیونکہ زبان تمام تر تجریدی طریق کار abstraction کا نتیجہ ہے۔ پھر ایسا کیوں ہے کہ جب ہمارے حکما انسان کے حواس کو گنواتے تو ان میں اس کی عقل اور قوت متخیلہ وغیرہ کو شامل نہیں کرتے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ حکیم اول افلاطون حواس خمسہ کو ارضی اور عقل یا قوائے ذہنی کو سماواتی تصور کرتے تھے۔ ان کا یہ خیال تھا جو مشرق میں اب بھی رائج ہے کہ جو کچھ کہ ہم اپنے حواس خمسہ سے معلوم کرتے ہیں اس کا تعلق مظاہر یعنی حقیقت کے ظاہری روپ یا اس کی پرچھائیں سے ہے نہ کہ اصلِ حقیقت سے اور اس کی دلیل یہ دیتے ہیں کہ اگر ہراکلیٹس کے قول کے مطابق حقیقت تغیر پذیر ہے یعنی ایک صورت سے دوسری صورت اختیار کرتی رہتی ہے تو پھر اس کا تعین حواس کے ذریعہ نہیں کیا جا سکتا۔ کیونکہ حواس کا اعلان ہر لحہ بہ سبب تغیر مظہر باطل ہوتا رہتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ اعلان کو آراء کی حیثیت دی جا سکتی ہے نہ کہ علم کی۔ چنانچہ اسی منطق کی بنیاد پر اگر انھوں نے ایک طرف Parimenides فرمانڈس کے ہم خیال ہو کر تغیر پذیر اشیاء کے وجود کو حقیقی ماننے سے انکار کیا کہ وجود حقیقی ان کی نظر میں قائم بالذات اور ناقابلِ تغیر ہے تو دوسری طرف وجود حقیقی یا حقیقت مطلق کے ادراک کا ذریعہ عقل reason کو ٹھہرایا جو حواس خمسہ یا قوائے ارضی سے خارج میں اپنا ایک آزاد وجود رکھتی ہے اور جس کے تعقل intellection میں مادی تجربات یا حواس خمسہ

کے تجربات کو قطعی دخل نہیں ہوتا ہے یہ اسی منطق کا نتیجہ ہے کہ ان کے فلسفے میں منفرد اور محسوس اشیاء کے مجرد اور یونیورسل تصورات ان سے خارج میں اپنا آزاد وجود رکھتے ہیں۔ یہ فلسفہ ادب کے حق میں کس حد تک مہلک رہا ہے اس پر آگے روشنی ڈالی جائے گی فی الحال تو یہ کہنا ہے کہ حواس خمسہ اور عقل کی یہ دوئی، یا خصوص اور عموم کی یہ دوئی یا تجربات اور تعمیمات کی یہ دوئی ایشیا اور یورپ کے آئیڈیلسٹ فلسفوں میں مختلف راہوں سے جگہ بناتی رہی۔ ہاں یہ ضرور ہوا کہ جب یورپ نے سترھویں صدی میں استنباطی طریق استدلال inductive method اور ریاضیاتی علوم میں کافی ترقی کی (جہاں استخراجی طریقہ deductive methcd اختیار کیا جاتا ہے) تو عقل بالخصوص عملی عقل، الہامی قوت نہ رہ گئی جو افلاطون کے یہاں تھی بلکہ وہ ایک استدلالی طاقت میں تبدیل ہوگئی پھر بھی جہاں کہیں یہ آئیڈیالسٹ فلسفہ رہا ہے وہاں کسی نہ کسی پیرائے میں عقل کو حواس سے جدا کرنے کی کوشش ضرو.ر کی گئی ہے۔

چنانچہ دی کارت (Descartes) جو سترھویں صدی میں یورپ کا سب سے بڑا ماہر ریاضیات اور عقل پرست فلسفی سمجھا جاتا ہے اس کا بھی یہی خیال ہے کہ عقل حواس کی اطلاعات سے آزاد ہو کر اصلِ حقیقت تک پہنچتی ہے بالکل اسی طرح جس طرح کہ اقلیدس کے مفروضات کو ثابت کرتے وقت ہماری عقل کو حواس کی اطلاعات کا سہارا لینا نہیں پڑتا ہے۔ اس نظریے کے برخلاف ڈی ونچی، لارڈ بیکن اور لاک کا یہ نظریہ تھا کہ ہمارا کوئی بھی علم ایسا نہیں ہے جس میں ہمارے تاثراتِ حسی (sense perception) یا حواس کی اطلاعات کو دخل نہ ہو۔ ڈی ونچی کا کہنا ہے کہ ہمارے تمام ہی حواس ارضی ہیں (اور اس زمرے میں وہ عقل کو بھی شامل کرتا ہے) عقل ان سے صرف اس وقت علیحدہ معلوم ہوتی ہے جب کہ وہ ان پر غور وفکر کرتی ہے لیکن بی کارتے نے اٹلی اور انگلستان کے تجرباتی (emperical) فلسفے کے اس اصول کو تسلیم نہیں کیا۔ وہ اپنی ریاضیات ہی میں ڈوبا رہا اور اسی علم کے اصول کو سامنے رکھ کر جو استخراجی ہے اس نے نہ صرف حواس ہی کی اطلاعات پر عدم اعتماد کا اظہار کیا بلکہ دنیائے رنگ و بو، لذت کام و ذہن، نغمہ و آہنگ غرض کہ عالم کیف اور عالم تخیل کی ہر شے کو حقیقت کا درجہ دینے سے انکار کیا۔ اس لیے نہیں کہ وہ حقیت کے مظاہر ہیں اور خود حقیقی نہیں ہیں جیسا کہ افلاطون کا خیال تھا بلکہ اس لیے کہ ان کے بارے میں جو اطلاعات کہ ہمارے حواس بہم پہنچاتے ہیں وہ ان اطلاعات کو مبہم غیر متعین اور ناصاف بتلاتا ہے۔ دی کارتے کی 'عقل محض' جو حواس سے خارج میں اپنا آزاد

وجود رکھتی ہے اور جو صرف دنیائے کم وبیش کی پیمائش کرتی ہے اور عالم کیف کو نظرانداز کرتی ہے کانٹ کی 'تنقید' کا خاص طور سے نشانہ بنی۔ کانٹ نے اپنی اس کتاب میں لاک اور دی کارتے کے خیالات یعنی استنباطی اور استخراجی طریقِ کار کو ہم آہنگ کرنے کی کوشش کی ہے، کانٹ کی 'عملی عقل' میں وہ ہم آہنگی ملتی ہے گو یہ صحیح ہے کہ وہ عملی عقل سے ماوراء الہامی عقل یا وجدان (intuition) کا بھی قائل تھا۔ بات یہ ہے کہ اگر ایک طرف ہمارا تعلق تاثرات حسی پر مبنی ہوتا ہے تو دوسری طرف تاثرات حسی کی تنظیم میں عقل کا ہاتھ بھی سرگرم عمل رہتا ہے چنانچہ اگر ہم معقولات کو معنی قرار دیں تو محسوسات کو اس کی صورت قرار دینا ہوگا۔ اشیاء کی حقیت کو جو مجرد ہوتی ہے انسان نے اپنے حواس ہی کی انجمن میں دریافت کیا ہے نہ کہ اس سے بے نیاز ہوکر، عقل وحواس مل کر ہی کسی شے کے علم کو بامعنی بناتے ہیں نہ کہ ان میں سے کوئی ایک ٹھوس علم جسے بھرپور اور مکمل علم کہنا چاہیے گلگونیِ محسوسات سے مملو ہوتا ہے نہ کہ اس سے عاری:

گر عین و گر اقتباس دریافتۂ   درانجمنِ حواس دریافتۂ

بردامنِ جسم پاک تحقیر مدوز   حق را بہ ہمیں لباس دریافتہ

لیکن عقل حواس سے اس وقت جدا بھی نظر آتی ہے جب کہ وہ حواس کی اطلاع پر غور وفکر کرتی ہے ان کی اصلاح کرتی ہے۔ استخراجی علم کی یہی بنیاد ہے جو اس وقت تک قابلِ اعتنا نہیں ہو پاتا جب تک کہ حواس اس کی سچائی کا حلف نہ اٹھالیں۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ انضباطِ علم میں استنباطی اور استخراجی دونوں ہی طریق کار سرگرم عمل رہتے ہیں۔ اگر ایک طرف یہ صحیح ہے کہ طبیعیات کے بہت سے مساویات حواس کی کسوٹی پر صحیح اترنے سے پہلے وضع کیے گئے ہیں جن کے وضع کرنے میں یقیناً استخراجی طریقِ کار کو دخل رہا ہے تو دوسری طرف یہ بھی صحیح ہے کہ جب تک کہ تجربات نے استنباطی طریقِ کار سے انھیں صحیح ثابت نہیں کیا ہے، ان پر کوئی ایمان بھی نہیں لایا ہے۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ عقل وحواس جو کہ دونوں ہی ارضی ہیں ایک دوسرے کے مددگار ہیں۔ وہ دونوں مل کر ہی تکمیل معنویت کرتے ہیں نہ کہ ایک دوسرے سے جدا رہ کر یا باہم تخالف میں آ کر جیسا کہ آئیڈیلسٹ مفکرین سوچتے آئے ہیں۔

عقل وحواس کے درمیان یہ جھوٹا تضاد یا دوئی خواہ وہ افلاطونی ہو یا کارٹیزین اس وجہ سے پیدا ہوئی کہ افکار کی دنیا پر حکمرانی استحصالی طبقوں کے آئیڈیلوجی کی رہی ہے اگر حواس یا نطقِ احساسات بنی آدم کی طبقاتی تقسیم کو جھٹلاتے تو استحصالی طبقے کی مصلحت اندیش عقل انھیں

آقا اور غلام، زمیندار اور کسان مزدور اور سرمایہ دار میں تقسیم کرتے رہنے ہی کو عین حق ٹھہراتی۔
جس وقت ارسطو نے یہ بات کہی کہ غلامی فطری ہے تو اس نے اپنے حواس کو صریحاً جھٹلا کر یہ بات کہی۔ کیونکہ ارسطو سے قبل اور بعد کے یونانی ڈراموں میں جن کی بنیاد محسوسات پر ہے غلامی کو کہیں بھی فطری نہیں بتایا گیا ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ اس نے جس عقلِ سلیم کو مخاطب کر کے یہ بات کہی اور وہ اپنی جس عقلِ سلیم کے ذریعے اس نتیجہ تک پہنچا وہ حکمراں طبقے کی عقل مشترکہ تھی جو احساسات خلق سے بیگانہ تھی جب بھی محسوسات کو عقل کے ساتھ نہیں رکھا گیا ہے اور ایسا طبقاتی سماج میں بالعموم ہوتا رہا ہے تو عقل مشیر سلنت رہی ہے نہ کہ مشیر آدم—— وہ بہانہ جو اور بدیہہ ساز رہی ہے نہ کہ شہید جستجوئے حق۔
اس سلسلے میں ڈی ونچی نے یہ بات کس قدر پتے کی کہی ہے کہ ہمارے تجربات نہیں بلکہ ہمارے فیصلے جھوٹے ہوا کرتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ وہ فیصلہ اسی وقت جھوٹا ہوگا جب کہ ہم محسوسات کو شریک عقل نہ کریں گے۔ ڈی ونچی کی یہ بات ہمارے ادیبوں کو ہمیشہ یاد رکھنا چاہیے کہ ''آرٹ کی بنیاد تجربات اور محسوسات پر ہے نہ کہ منقولات اور معقولات پر۔'' لیکن اگر فن کار کو سطحیت سے بچنا ہے اور بنیاد سے اوپر بھی اٹھنا ہے تو وہ تعقل کے اصول کو نظر انداز بھی نہیں کرسکتا ہے اسے محسوس کو معقول بنانا اور کثرت میں وحدت کو ڈھونڈھنا ہوگا۔ اشیاء کو اجناس میں تقسیم کرنا اور حادثات کے اسباب و علل دریافت کرنے ہی پڑیں گے۔ ورنہ وہ اپنے محسوسات کو نطق کیونکر بخشے گا۔ طبقاتی سماج میں جو آرٹ کی گتھی سلجھائی نہ جاسکی ہے اس کا سبب یہی ہے کہ وہ ناخنِ عقل جو حیات و موت، حسن و صداقت کی گتھیوں کو سلجھانے کے لیے تھا اسے انسان نے دوسروں کو غلام بنانے میں تیز کیا اور وہ ہاتھ جو دوشیزۂ فطرت کی نقاب کشائی کے لیے تھا اسے اس نے اپنے بھائیوں پر اٹھایا۔ حواس گواہی دیتے رہے کہ وہ خون جو اس طرح بہا ہے وہ تیرا ہی خون ہے۔ لیکن اس کی عقل یہی کہتی رہی کہ اگر ایسا ہے تو ہوا کرے، مجھے تو دوسروں کی لاشوں ہی پر بڑھنا ہے۔ ملک گیری کی ہوس ہو یا اقتدار کی سیاست، مجاہدۂ کفر و ایمان ہو یا تحفظِ اسناد کی جنگ، تاجر کی مشیت ہو یا کسی قاید کا فرمان، ان تمام معرکوں میں نظریاتی اور عملی دونوں ہی اعتبار سے انسان کی عقل اس کے حواس سے برسرپیکار رہی ہے۔
خارجی نقطۂ نظر سے نگارِ زیست کا حسن یقیناً اس کے ہی پنجہ خونی سے نکھرا ہے لیکن جنگ و جدال کی بربریت سے اس کا پیراہن تار تار بھی ہے کہیں معقول محسوس سے برسرپیکار ہے تو کہیں

محسوس معقول ہے، کہیں خرد کا ہاتھ جنوں کے گریبان میں تو کہیں جنوں کا ہاتھ خرد کے گریبان میں ہے اس پر ہر مفکر کا یہ دعویٰ کہ اس کے افکار نا قابل تردید اور آفاق گیر ہیں لیکن وہ بے تقصیر بھی ہے، کیونکہ آئیڈیولوجی کی تشکیل کے موقع پر وہ اپنے صحیح مقاصد اور ارادوں سے بے خبر رہتا ہے اور اگر اس کے خیالات نے کسی طبقاتی استحصال کی حمایت کی ہے تو اس میں اس کے شعور اور ارادے کو دخل نہیں رہا ہے کیونکہ آئیڈیلوجی کی تخلیق جھوٹے (false) شعور کے تحت ہوتی رہی ہے خیال کو خیالِ محض سے نکالا جاتا رہا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ عقل تعمیمات یا تشکیل خیال کے موقع پر طبقاتی حمایتوں کے اثرات سے اسی وقت آزاد ہو سکتی ہے جب کہ سماج میں طبقات نہ ہوں۔ دوسرے الفاظ میں عقل اور حواس کا تضاد جو تعقل اور تخیل کے جھوٹے تضاد میں بھی ظاہر ہوتا ہے۔ یا معقول اور محسوس کا تضاد یا آئیڈلوجی اور تجربے کا تضاد اس وقت تک ختم نہیں ہو سکتا ہے جب تک کہ طبقاتی سماج کے سارے تضادوں کی مکمل نفی کسی ایسے ایک غیر طبقاتی سماج سے نہ کی جائے تو اسٹیٹ اور سیاست دونوں ہی کی ضرورت کو ختم کر چکا ہو جب تک کوئی ایسی سوسائٹی کلی حیثیت سے سارے عالم میں قائم نہیں ہوتی ہے اور جب تک کہ طبقاتی نظام کے سارے تضادوں کی نفی نہیں ہوتی ہے۔ آئیڈیالوجی اور تجربے کا تضاد موجود رہے گا جو ایک جھوٹا تضاد ہے نہ کہ سچا۔ یہ تضاد اس لیے پیدا ہو گیا ہے کہ انسان انسان کے مخالف اور اس کی عقل اس کے حواس کے مخالف رہی ہے۔ آج خون آدم جنگ کے خلاف فریاد کر رہا ہے۔ لیکن دنیا ہے کہ ایٹم بم کے دھماکے کا تجربہ کیے جا رہی ہے۔ ہم نے سرمایہ دارانہ نظام میں عاقل کہلانے کی جو فضیلت پائی ہے وہ اسی نفسیاتی تہی مائیگی کی قیمت پر حاصل کی ہے جو شناسِ احساساتِ انسانیت ہے۔

بہر حال قصہ مختصر یہ کہ اس نظام نے ہمارے تمام حواس کو احساس ملکیت کا مطیع کر لیا ہے اور ہماری عقل کو دام و درم، تبادلۂ زر، کموڈیٹی پروڈکشن کی منطق میں ایسا اسیر کر رکھا ہے کہ ہم اپنی ناک سے آگے دیکھنے کے لے تیار ہی نہیں ہیں۔ نفس غیر یا تو ہماری نفس پروری کا ذریعہ ہے یا پھر وہ ہمارے لیے بے معنی ہے۔ تاجر کی اس دوکان میں نہ تو آدمی اپنی ذات سے مقصد ہے اور نہ وہ دوسرے آدمیوں کے ساتھ کسی انسانی رشتے میں منسلک ہے۔ وہاں تو صرف ایک ہی رشتہ ہے اور وہ رشتہ زر ہے۔ تاجر کے اس نظام زیست سے صرف یہی نقصان نہیں پہنچا ہے کہ اب اکثریت کے حق میں لطفِ خرام ساقی اور ذوقِ صدائے چنگ کے لیے چشم و گوش نہ رہا بلکہ یہ بھی پہنچا ہے کہ ہمارے تجربات نے جو اپنی ہیئت میں سماجی ہیں یک طرفی، تنگ نظری اور

خود غرضی کا روپ دھار لیا ہے:

تجھ کو پرائی کیا پڑی اپنی نبیڑ تو

اس ماحول میں ذہنی تخلیق یا فنونِ لطیفہ کا تحسینِ خلق کے منصب و معیار سے گر کر بازار کی شے میں تبدیل ہو جانا لازمی تھا۔ جہاں اب اس کا حسن کے قوانین کا پابند رہنا اتنا ضروری نہ رہا جتنا کہ بازار کے بھاؤ اور زراندوزی کے قوانین کا۔ یہ تہی مائیگی چشم و گوش یہ افلاسِ دیدۂ و دل اور یہ رسوائی حسن، سربازار جہاں وہ تحسین و آفرین کی کوئی شے نہیں بلکہ استعمال کی ایک شے ہے اس وجہ سے نہیں ہے کہ سائنس کی ترقی نے یہ گل کھلائے ہیں کیونکہ سائنس کی ترقی نے تو چشمِ آدم کو زیادہ سے زیادہ وا کیا ہے۔ اس کے حواس کو بجلیوں کی طاقت عطا کی ہے اور نہ یہ اس وجہ سے ہے کہ صنعتی ترقی بذاتِ خود جذباتِ حسن اور لذتِ ہوش و گوش کی قائل ہے۔ کیونکہ یہ صنعتی ترقی ہی کا نتیجہ ہے کہ آج ہمارے کان لطیف سے لطیف تر ساز کی آواز سے آشنا ہوئے ہیں اور ہماری نگاہیں رنگوں کے گونا گوں امتزاجات اور لطیف ترین عکسہائے گل سے مانوس ہوئی ہیں جس قدر زیادہ سے زیادہ ساز و سامان تشبیہ و استعارے کے آج موجود ہیں۔ اتنے پہلے کبھی بھی نہ تھے۔ آج ہم کو قوت اظہار پر بھی پہلے کے مقابلے میں زیادہ قدرت ہے۔ آج ہی تو تخئیل کے لیے زیادہ سے زیادہ دعوتِ فکر و نظر ہے۔ پھر ایسا کیوں ہے کہ آشتی چشم و گوش کی ایک فضائے خاموش ہے۔ اس کا سبب وہی سرمایہ دارانہ نظام اور اس کے حصولِ نفع اور تقسیمِ اجرت کا غیر انسانی دستور ہے۔ وہ جو رشتۂ زر ہے وہی دشمنِ جان و دل، وہی دشمنِ شعر و نغمہ ہے۔ یہ فراقِ جسم و جاں کہ جسم ہلاک مشقت اور جاں فسردۂ رنگ و بو، محرومِ آرزو ہے۔ یہ فراقِ عقل و جذبہ کہ عقل پاسبان کیسۂ زر اور جذبہ، قتیلِ شیوۂ سوداگری ہے۔ ان کا وصال پر معنی اسی وقت ہوگا جب کہ ہماری محنت کا قطرہ قطرہ جو آج جامِ استحصال میں ہے ہمارے اپنے جام میں ہوگا یعنی بہ حسبِ گردشِ پیمانۂ ضرورت جب آ کر کوئی بھرے گا گلابی حیات کی، اس وقت انسان اپنی ذات سے ایک مقصد اور ایک مکمل فرد ہوگا اس وقت ہر فرد کی تکمیلِ شخصیت ضامن بنے گی، سارے افراد کی تکمیل شخصیت کی۔ اس وقت آرٹ تمام خارجی دباؤ سے آزاد ہو کر صرف قانونِ حسن کا پابند ہوگا۔ سیاسی اور اخلاقی دونوں ہی قسم کی تعلیمات سے آزاد ہو کر صرف انکشافِ حقیقت کا ذریعہ بنے گا۔ حسن و صداقت کا اتحاد صرف اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب کہ عقل تخیل کو معنی اور تخیل عقل کو صورت عطا کرتا ہے۔ ہمارا آرٹ اسی منزل کی طرف بڑھ رہا ہے اس میں شبہ نہیں

کہ دیر ہوتی جارہی ہے جینے میں لیکن اتنی بے صبری بھی کیا اگر آج ایک دست مانع ایٹم بم کے استعمال پر ہے تو کل بازوئے استحصال پر ہوگا اور اگر آج آرٹ عہد عتیق کے طلسمات اور اساطیر اور قرونِ وسطیٰ کی اخلاقیات سے آزاد ہے تو کل وہ باقیات قرونِ وسطیٰ اور طبقاتی نظام کی سیاسیات سے بھی آزاد ہوگا۔ یہ ایک عجیب کش مکش ہے لیکن اسی کش مکش سے وہ سحر اور وہ آرٹ پیدا ہوگا جس کا خواب یورپ کے رومانوی شعرا نے اپنی تحریک کے عروج کے زمانہ میں دیکھا تھا۔ رومانوی شعراء نے سرمایہ دارانہ رشتوں کی مخالفت ہی میں شاعری کی ہے، انھوں نے اپنے احساسات اور ندائے تخیل سے اس بات کی تصدیق کی کہ انسان ایک ہے، وہ ناقابلِ تقسیم ہے، وہ انسان ہے نہ کہ آقا اور غلام زمیندار اور کسان، کامگار اور سرمایہ دار، منشی اور کوتوال۔ اس میں شبہ نہیں کہ انھوں نے اس بغاوت کو بہ قوت جذبہ پروان چڑھایا اور عقل کی مخالفت کی، لیکن جو چیز سمجھنے کی ہے وہ یہ کہ انھوں نے سرمایہ دارانہ طبقے کی عقل کے خلاف بغاوت کی نہ کہ انسانی عقل کے خلاف ورنہ ورڈسورتھ اپنے تخیل کو عقلِ مرتفع کا نام کیوں دیتا۔ انھوں نے اس عقل کے خلاف بغاوت کی جو اسیرِ سود وزیاں تھی جو انفرادی تگ و دو یا lessez faire کی بہیمانہ قدر کو عام کیے ہوئے تھی اور جو احساسات اور جذبات کی اطلاعات سے اس لیے کنارہ کش تھی کہ ان کا فیصلہ تاجر کے استحصال کے خلاف تھا۔ رومانوی تحریک جذباتی ہونے کے باوصف اسی وجہ سے ایک جمہوری تحریک تھی۔ روسو جس کے بارے میں کانٹ کا خیال ہے کہ وہ اخلاقیات کا نیوٹن تھا۔ اس کا فطری یا تخیلی انسان احساسِ ملکیت سے ناآشنا تھا۔

یورپ کے شعراء نے اسی شاعری کو ورثے میں پایا ہے جس کی طرف وہ جھکتے بھی ہیں اور جس سے وہ بدکتے بھی ہیں۔ بدکتے وہ ہیں جو سرمایہ دارانہ نظام کے تضادوں کی نفی کسی غیر طبقاتی نظام میں نہیں دیکھنا چاہتے ہیں اور اس کی طرف جھکتے وہ ہیں جو اس کے تضادوں کی نفی غیر طبقاتی نظام میں چاہتے ہیں۔ یقیناً آج آوازِ نوشانوش مدہم اور چشمِ شاعر پرنم ہے۔ لیکن ایسا تو ہر اس جگہ ہے جہاں کہیں بھی سرمائے کا جال ہے۔ اس کی انتظامی چوکیاں بیٹھی ہوئی ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا کہ شاعری ختم ہوگئی یا ختم ہوجائے گی۔ سرمائے کے ہاتھ میں کھلینا ہوا ہاں یہ ضروری ہے کہ اس عظیم نفسیاتی قحط سے ابھرنے کے لیے اب شاعری خونِ دل کی کشید ہی سے پروان چڑھے گی۔ 'جو اک نہرِ خون' شاعر کی صدا ہے اسی جوئے خون سے اب اس کی کشت زار سیراب ہوگی پہلے جو برجستہ اور برافتادہ تھی اب کاوِ کاوِ جویائے زخم کاری ہے۔ روحانی افلاس

کا مداوا اسی طرح تاریخ عالم میں ہوتا رہتا ہے۔ ہر نفسیاتی قحط کے بعد ذہنی تخلیق اسی طرح وجود میں آئی ہے۔ اگر یورپ کے شعرا اپنی روایات میں تہی مایہ نہیں تو ہم بھی اپنی روایات میں ان سے کم مایہ نہیں اگر انھوں نے یونانی علم وفن سے استفادہ کیا ہے تو ہمارے شعرا بھی کسی وقت اسی چشمے سے فیضیاب ہوئے ہیں۔ اگر انھوں نے پاکوبی قبائے سریت کے ساتھ (mysticism) میں کی ہے تو ہمارے شعرا نے خرقۂ تصوف میں۔ اگر انھوں نے سرمایہ دار کے ظلم کے خلاف بغاوت کی ہے تو ہمارے شعرا نے منعم کے ظلم کے خلاف اگر انھوں نے سرمایہ دار کی عقل کے خلاف بغاوت کی ہے اور قرونِ وسطیٰ کے اسناد کو ٹھکرایا ہے تو ہمارے شعراء نے بھی شیخ و برہمن کی عقل کو ٹھکرایا ہے اور ان کے اسناد سے منہ موڑا ہے۔ جب سے مغرب کی سرمایہ داری نے ایشیاء کو غلام بنایا اور ہم نئے حقائق سے روشناس ہوئے تو ہمارے قدم دونوں ہی طرف ڈگمگائے ہیں۔ کبھی ہم نے آزادی کی لگن میں مغرب کی سائنس اور مادیت کو رد کیا ہے تو کبھی احساسِ کمتری میں اپنے تمام تر ماضی کو تہہ کیا ہے لیکن اب جب کہ مشرق ایک نئے اندازے ابھر رہا ہے اور اپنی کھوئی ہوئی کبریائی مزید استفادہ سے حاصل کر رہا ہے تو کوئی وجہ نہیں معلوم ہوتی کہ ہم اس افراتفری کے اب بھی شکار رہیں۔ مارکسزم ہو یا کوئی اور علم تاریخی مطالعے کا بدل نہیں ہوا کرتا یورپ کی تاریخ سے متعلق جتنا لکھا جا چکا ہے ابھی ایشیا کی تاریخ سے متعلق اتنا نہیں لکھا گیا ہے۔ اگر ایشیا کو بہت کچھ یورپ سے سیکھنا ہے تو یورپ کو آج بھی بہت کچھ ایشیا سے سیکھنا ہے۔ اور یہ مراسلہ بین الاقوامی ہمیشہ قائم رہے گا۔ ایشیا صرف اپنی مطلق العنان حکومت ہی کے لیے مشہور نہیں رہا ہے یہاں سے کسی وقت کلچر کا سیلاب بھی مغرب کی جانب بہا ہے۔ ہماری شاعری نے مغرب کی شاعری کو متاثر کیا ہے۔ ہماری حکایتوں نے ان کی ناول نگاری کو متاثر کیا ہے ہمارے افکار اور آرٹ نے ان کے افکار اور آرٹ کو متاثر کیا ہے آج نئے افکار کی روشنی میں ہمارے پرانے افکار کی افادیت جو ضائع ہو چکی ہے تو اس کے یہ معنی نہیں کہ جو کلچر کے اس زمانہ میں خلق ہوا وہ بھی سب کا سب بے کار۔ شاعری اور آرٹ کی بنیاد تجربات اور محسوسات پر ہے نہ کہ منقولات یا معقولات پر۔ حقائق سے متعلق ہمارا فیصلہ غلط ہو سکتا ہے لیکن ہمارا تجربہ غلط نہیں ہوا کرتا ہے دیکھنا یہ ہے کہ ہمارے شعرا نے اپنے تجربات کو کیونکر حسن کا جسم بخشا ہے کیونکر اپنے زمانہ میں شیخ و برہمن، ملا اور واعظ، صوفی اور زاہد کے بھرم کو کھولا ہے کیونکر تفریقِ انسانیت کے خلاف آواز اٹھائی ہے۔ منقولات اور ڈاگما سے نجات حاصل کی ہے کیونکر حکمراں طبقے کے

قانون کی مخالفت کی ہے کیونکر انسانی فکر کو لچک بخشی ہے۔ حسن کاری اور انسان دوستی کی یہ روایات ہم نے صوفی شعرا سے سیکھی ہیں اور آج کسی بھی قیمت پر ہم واعظ کا برا شعر اس لیے پسند کرنے کو تیار نہیں ہیں کہ اچھا شعر کہنے والے شعراء صوفی تھے یا صوفیانہ خیالات کے حامل تھے علامہ اقبال کا ایسا شاعر جو تصوف میں عجمی لے کا مخالف تھا اور صرف حجازی لے کو پسند کرتا وہ شعر و شاعری کی دنیا میں انھیں کے کلام سے استفادہ رکھنے پر مجبور ہو جاتا ہے جن کے تصوف کی لے عجمی تھی نہ کہ حجازی۔ علامہ اقبال سے صرف یہی نہیں سیکھا ہے انھوں نے سرمایہ دارانہ نظام کی تنقید اپنی شاعری میں اس طرح نہیں کی ہے جس طرح کہ کوئی صحافی یا دبیر اقتصادیات کرتا ہے۔ ان کی تنقید جمالیاتی جذبہ کے ساتھ ہے۔ شاعر ہو کہ فن کار کسی بھی نظام کو انسانی رشتوں کے پیٹرن اور تکمیل شخصیت کے امکانات کے نقطۂ نظر سے دیکھتا ہے نہ کہ اس نقطۂ نگاہ سے کہ اس نظام کے تحت کتنے خانے کھلے ہیں اور کتنے ابھی کھلنے کو باقی ہیں، اس کی تنقید فلسفیانہ گہرائی اور پر مائیگی جذبہ کی حامل ہوتی ہے نہ کہ کسی وقائع نگار کی سطحیت کی۔ آرٹ کی دنیا میں ادراکِ حقیقت جمالیاتی جذبہ کے ساتھ ہم آمیز ہوتا ہے۔ یہاں صرف تعلق نہیں بلکہ تخیل اور جذبہ بھی اس کے ساتھ مل کر کام کرتے ہیں۔ آرٹ کے میدان میں تعقل اور تخیل کے ملنے کے یہ معنی نہیں کہ سائنس اور آرٹ کا فرق ختم ہو جائے گا۔ یا یہ کہ وہ ایک دوسرے کے نعم البدل بن جائیں گے۔ وہ ایک دوسرے کے مددگار رہتے ہیں متحد ہوتے ہیں نہ کہ اپنی انفرادیت کو ضائع کرتے ہیں۔ اگر آرٹ وحدت کا جلوہ کثرت میں دیکھتا ہے تو سائنس کثرت کا جلوہ وحدت میں دیکھتی ہے اگر فن کار کی تعمیم محسوس اور شخصی ہوتی ہے (وہ خصوص ہی میں عموم کو دیکھتا ہے) تو سائنس داں کی تعمیم مجرد اور غیر شخصی ہوتی ہے۔ شاعر حقیقت کو دیکھنے اور محسوس کرنے پر بچوں کے ایسا اصرار کرتا ہے لیکن سائنس داں بغیر دیکھے ہوئے بھی حقیقت پر ایمان لاتا ہے وہ ایٹم کو ابھی دیکھ نہیں پایا ہے پھر بھی وہ اپنے فارمولے سے صحیح نتیجہ نکالتا ہے۔ دوسرا بڑا فرق ان کے درمیان یہ ہے کہ سائنس داں کی نظر موجودات کی طبعی ساخت پر ہوتی ہے۔ اس کے برعکس شاعر کی نظر ان کی جمالیاتی ساخت پر ہوتی ہے۔ شاعر کے لیے پھول ایک حامل قدر شے ہے جو سائنس داں کے لیے نہیں ہے۔ یہ اختلاف اندازِ نظر اور طریقِ تفہیم دونوں ہی کا ہے نہ کہ اس بات کا کہ دونوں ایک ہی بات کہتے ہیں بس ان کے اندازِ بیان میں فرق ہے۔ ایک استدلالی طریقہ اختیار کرتا ہے تو دوسرا مصورانہ۔ شاعر کے کلام میں جو جذباتی وزن ہوتا ہے وہ سائنس داں کے یہاں نہیں

ملتا ہے دونوں کا مواد ایک ہی چیز سے متعلق مختلف ہوتا ہے پھول کی ہیئت دریافت کرنے سے پھول کی شاعری نہیں ہوتی ہے۔ دونوں ایک ہی شے سے متعلق دو مختلف رنگ کی سچائیاں ابھارتے ہیں۔ ایک اس کی طبعی ساخت اور خصوصیت کو اجاگر کرتا ہے تو دوسرا اس کی جمالیاتی ساخت اور اقدار کو۔ یہ دو مختلف رنگ کی سچائیاں جو ایک ہی شے سے متعلق ہیں ایک دوسرے کی ضد نہیں ہیں لیکن اس چیز کا اطلاق میکانکی طور سے ہر موضوع پر نہیں کیا جاسکتا ہے کیونکہ انسانی تاریخ میں شوشیالوجی اور علم النفس آرٹ سے اکثر نقاط پر بغل گیر ہوتے ہیں۔ لیکن اس باہمی لپٹ جھپٹ کے باوجود دونوں کا مواد مختلف اقدار کا حامل ہوتا ہے کیونکہ دونوں نہ صرف دو مختلف طریقے سے ایک ہی شے کو بیان کرتے ہیں بلکہ ایک ہی شے کو دو مختلف اندازِ نظر سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

شاعر ہو یا فن کار اس کے لیے سب سے بڑا مسئلہ اپنے تجربات کی بلا واسطگی کو برقرار رکھنے کا ہے۔ تجربات کو اُسی حسی صورت میں پیش کرنے کا ہے جس صورت میں کہ اسے اس کا عرفان ہوا تھا۔ ظاہر ہے کہ دام سخن میں آتے آتے وہ تجربات زبان کا واسطہ تو قبول ہی کرلیں گے لیکن وہ واسطہ ایسا تو ہو کہ آئینہ کا کام دے سکے، یہ مسئلہ مورخ اور محدث کو تو خیر ستاتا ہی نہیں۔ یہ مسئلہ ایسے شاعروں کو بھی نہیں ستاتا جو مجرد خیال کو مصور کرنے کے عادی ہوتے ہیں نہ کہ ذہنی تصویروں ہی کے ذریعہ سوچنے کے عادی ہوتے ہیں۔ یہ کاوِ کاوِ زخم کاری صرف صف اول کے شعرا کے لیے مخصوص ہوتی ہے۔ شاعر کی حیثیت ایک خالق ایک موجود کی ہے نہ کہ شارح، مفسر اور مدرس کی ہے۔ اگر شاعر کے یہاں اوریجنلٹی اور تازگی نہیں ہے تو وہ کسی توجہ کا مستحق نہیں ہے۔ شاعرانہ ذہن انھیں معنوں میں مصورانہ دماغ (pictorial mind) سے مختلف ہوتا ہے۔ شاعرانہ ذہن قلب حقیقت میں اترتا ہے۔ حقیقت کو محسوس صورت میں دیکھتا ہے کیونکہ اسے حقیقت کا براہِ راست تجربہ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مصورانہ ذہن دوسروں کے خیالات کو صرف محسوس لباس پہنانا جانتا ہے اسے کوئی بھی موضوع دے دیجیے وہ نظم کردے گا۔ وہ جو کچھ کہتا ہے وہ براہِ راست اس کے اپنے تجربے اور اپنے اُگت اور گیان کا نتیجہ نہیں ہوتا ہے اس سے بڑا فرق پیدا ہو جاتا ہے شاعرانہ ذہن کی تخلیق میں صورت و معنی کا رشتہ جسم و جان کا ہوتا ہے شاعرانہ ذہن جس وقت حسنِ معنی کو جسم غیر کے پس منظر میں روشن کرتا ہے یعنی جب وہ کسی شبہ کے لیے مشبہ بہ ڈھونڈھتا ہے تو وہ پہلے ان دونوں کے مماثلت معنوی کو دیکھتا ہے نہ کہ

ان کی ظاہری یا صوری مماثلت کو جو ایک ثانوی شے ہے۔ تشبیہ اور استعارے کا یہی بنیادی فرق ہے ورنہ ہر استعارہ بذات خود ایک تشبیہ ہے۔ اس کے برعکس مصورانہ ذہن حسنِ معنی سے نا آشنا ہونے کے باعث مشبہ اور مشبہ بہ کی صرف ظاہری یا صوری مماثلت پر جاتا ہے۔ اس کے لیے ہلال، ناخن کا مشبہ بہ بن جاتا ہے لیکن شاعرانہ ذہن اس تشبیہ کو رد کر دے گا کیونکہ ان دونوں کے درمیان مماثلت صوری ہے نہ کہ مماثلت معنوی۔ ناخن نور سے عاری ہے جو ہلال کی معنوی خصوصیت ہے۔ مصورانہ ذہن اسی طرح تمثیل allegory کے موقع پر کسی بھی مثال سے اپنا کام نکال لیتا ہے۔ خواہ وہ مثال گدھے کی ہو یا مینڈک کی۔ تمثیلات میں ذہنی تصویریں تعمیم یافتہ ہوتی ہیں نہ کہ ٹھوس۔ تمثیلات نے ناول کے جو زندہ کردار کے لیے جگہ خالی کی ہے تو اس کا سبب یہی ہے کہ ناول میں کردار جن ذہنی تصویروں کے ذریعہ پیش کیے جاتے ہیں وہ بہ یک وقت منفرد، محسوس اور یونیورسل یا ٹپیکل typical دونوں ہی ہوتے ہیں۔ ناول کا کردار اپنے ٹائپ کے بے شمار کرداروں کا صرف نمائندہ ہی نہیں ہوتا ہے بلکہ ان میں سے ایک بذاتِ خود بھی ہوتا ہے۔ وہ یہ خصوصیت معنوی مماثلت کی بنیاد پر حاصل کرتا ہے نہ کہ صورت اور شکل کی مماثلت کی بنیاد پر اور جہاں کہیں ایسا نہیں ہے اسے ہم کامیاب کردار تسلیم نہیں کرتے ہیں۔ اسی طرح وہ شاعری بھی ناکامیاب تصور کی جاتی ہے جہاں تشبیہات کا انبار صرف ظاہری یا صوری مماثلت کی بنیاد پر لگا دیا جاتا ہے اور مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان وحدت معنویت یا تمثالِ معنویت پر زور نہیں دیا جاتا ہے۔ اگر آپ مثال کو صرف مثال ہی کی حیثیت سے دیکھیں تو میں ایک مثال دوں:

جس طرح ڈوبتی ہے کشتیِ سیمیں قمر
نورِ خورشید کے طوفان میں ہنگامِ سحر
جیسے ہو جاتا ہے گم نور کا آنچل لے کر
چاندنی رات میں مہتاب کا ہمرنگ کنول
جلوۂ طور میں جیسے یدِ بیضائے کلیم
موجۂ نکہتِ گلزار میں غنچے کی شمیم
ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا

یہ ہے وہ چیز جسے عرف عام میں شاعری کہتے ہیں اور عرفِ خاص میں مصورانہ ذہن کی تخلیق ع ہے ترے سیلِ محبت میں یونہی دل میرا۔ اس خیال کو مصور کرنے کے لیے کیا کیا جتن

نہیں کہے ہیں لیکن مشبہ لوہے کی سلاخ کی طرح اپنی جگہ پر اکڑا ہی رہ گیا۔ سیل محبت میں جو دل ڈوبتا اچھلتا ہے تو وہ ایک داخلی کیفیت کی تصویر ہے نہ کہ فی الواقع ویسا ہوتا ہے۔ کوشش یہ کرنی چاہیے تھی کہ اس داخلی کیفیت کو ابھارا جاتا کسی ایسی تشبیہ سے جو اس کیفیت کی معنوی خصوصیات کی حامل ہوتی۔ ظاہر ہے کہ اس کے لیے بس ایک استعارہ کافی تھا لیکن جب کلام کو مزین کرنا ہو، ایک رنگ کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کا ارادہ ہو تو پھر جذبے کی اصل کیفیت تک پہنچنے کا کیا سوال ہے۔ مجھے اس پورے بند میں کیا اس پوری نظم میں کوئی بھی ایسا شعر نہیں ملا جو جذبے کی گہرائی کو ابھار سکتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ شاعر نے سیل اور دل کے لفظی مناسبات کو سامنے رکھا نہ کہ محبت کی داخلی کیفیت کو۔ اور یہ درست نہ تھا کیونکہ سیلِ محبت تو بذاتِ خود ایک استعارہ ہے۔

اب یہ دیکھئے کہ ایک مصور ذہن کے مقابلے میں ایک شاعرانہ ذہن بزمِ سخن میں کیونکر جلوہ گر ہوتا ہے:

ظلمت کدے میں میرے شبِ غم کا جوش ہے
اک شمع ہے دلیلِ سحر سو خموش ہے

یہاں شاعر نے کسی تشبیہ سے کام نہیں لیا ہے۔ وہ یہ نہیں کہتا ہے کہ میرے دل میں جوشِ غم اس طرح ہے جیسے یہ ہو جیسے وہ ہو۔ بلکہ اس کے برعکس وہ براہِ راست ایک ایسی تصویر پیش کرتا ہے جو اس کے غم سے معنوی اتحاد identity رکھتی ہے نہ کہ صوری۔ کیونکہ داخلی کیفیت کسی صوری مماثلت کی حامل نہیں ہوا کرتی شاعر اپنے جوشِ غم کو تاریکی شب کے طوفان کی تصویر میں اس طرح دیکھتا ہے کہ اس میں دونوں کی معنوی خصوصیات متحد نظر آتی ہیں چنانچہ جب وہ اس تصویر کو آگے بڑھاتا ہے تو وہ مستعار لہ کے اوصاف کا ذکر نہیں کرتا ہے بلکہ صرف مستعار منہ کے اوصاف کا۔ یہیں مستعار منہ، مستعار لہ کی کوئی تمثالی یا نمائندہ (representeative) تصویر نہیں ہے جیسا کہ تمثیل میں ہوتا ہے بلکہ مستعار لہ کا ایک ایسا آئینہ ہے جس میں اس کی حقیقت منعکس ہو رہی ہے۔ مستعار لہ یا حقیقت پس پردہ ہے لیکن مستعار منہ کا اشارہ اور قرائن یہ بتاتے ہیں کہ حقیقت اگر بالکل یہی نہیں تو اسی کے لگ بھگ ضرور ہوگی۔ یہاں جذبۂ غم کو مصور نہیں بلکہ منکشف کیا گیا ہے اس کے اپنے عین اور اقتباس Essence میں۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ یہاں مستعار منہ اپنے ضد کی نفی بھی کرتا ہے کیونکہ کسی بھی شے کی حقیقت یا عین کو واضح کرنے کے

لیے اس کے ضد کو بھی ابھارنا ضروری ہے وجودِ شمع ازالۂ ظلمت اور دلیل سحر ہے لیکن طوفان شب یا غم اتنا شدید ہے کہ وہ شمع کے سر سے بھی گزر چکا ہے یعنی غم کا وہ عالم ہے کہ شمع امید کی لو بھی بجھ چکی ہے۔ اس شعر میں جذبے کا مکمل اظہار پہلے مصرعے سے نہیں ہوتا ہے ع ظلمت کدے میں میرے شب غم کا جوش ہے۔'' پہلا مصرعہ تو صرف ایک بیان یا حقیقت کا صرف ایک پہلو ہے اس کی تکمیل دوسرے مصرعے سے ہوتی ہے جب کہ ظلمت کدہ اپنی ضد کی نفی کرتا ہے ع اک شمع ہے دلیل سحر، سو خموش ہے۔

یہاں خیال تصویر کی صورت میں نمودار ہوا ہے نہ کہ وہ پہلے سے مجرد صورت میں موجود تھا کہ اسے لباس پہنانے کی ضرورت درپیش ہوتی شاعرانہ ذہن تخلیقی ہوتا ہے نہ کہ صناعانہ، شاعرانہ ذہن قوتِ متخیلہ کا حامل ہوتا ہے۔ اس کے برعکس مصورانہ یا صناعانہ ذہن عام طور سے فینسی کی قوت کا۔ قوت متخیلہ اور فینسی کا فرق یہ ہے کہ قوت متخیلہ اگر ایک طرف متغائر اشیاء کی مماثلت باطنی یا عین ذات کو دریافت کرتی ہے تو دوسری طرف مماثل اشیاء کی مغائرت باطنی کو بھی ابھارتی ہے اس کے برعکس فینسی مماثلت ظاہری پر جاتی ہے اور مماثلت باطنی کو نظرانداز کرتی ہے قوت متخیلہ کا عمل تخلیقی ہے کیونکہ قوت متخیلہ، اپنے مواد کو بکھیر کر، گلا پگھلا کر از سرِ نو تخلیق کرتی ہے، اس کے برعکس فینسی کی تخلیق نقالی یا تزئین کی ہوتی ہے تخلیقی شاعری میں بقول میر شعور جنون کی منزل سے گزرتا ہے:

خوش ہیں دیوانگیِ میر سے سب
کیا جنوں کرگیا شعور سے وہ

بغیر اس جنون کے حافظے کی دیوی جو یونانی اساطیر میں شعر و شاعری کے دیوتاؤں کی ماں ہے اپنا خزانہ جنون کے حوالے نہیں کرتی ہے۔ یہی جنون شاعر کو عالم بے خودی میں لے جاتا ہے تاکہ وہ اپنی قوت حافظہ اور دوسرے قویٰ کے انتہائی ارتکاز کے ذریعے حقیقت کی تہہ تک پہنچ سکے:

باہر کمال اَند کے آشفتگی خوش است
ہر چند عقلِ کل شدۂ بے جنوں مُباش

غالباً اسی شعور پرور جنون یا ایک بیدار عالم خواب کا نتیجہ ہے کہ شاعری میں موسیقی ایک ڈوبتی ہوئی سی آہنگ یا لوری کا اثر رکھتی ہے۔ شاعری میں موسیقی بین السطور، زیر لب،

پس منظر آنہ اور گنگناہٹ کے ساتھ ہوتی ہے نہ کہ اس قدر بلند آہنگ اور پیش پیش کی نظارگی معنی کا حجاب بن جائے۔ مثلاً مندرجہ ذیل اشعار میں موسیقی کی بلند آہنگی اور اس کا شعوری التزام ادراک معنی کے حسن پر غالب آ گیا ہے:

مرا عیش غم، مرا شہد سم، مری بود ہم نفسِ عدم
ترا دل حرم، گرو عجم، ترا دیں خریدۂ کافری
دمِ زندگی، رمِ زندگی، غمِ زندگی، سمِ زندگی
غمِ رم نہ کر، سمِ غم نہ کھا کہ یہی ہے شانِ قلندری

موسیقی ہو یا کہ پرافشانی رنگ و بو اس کا تعلق اشعار میں صورت سے ہے نہ کہ معنی سے۔ شعر کا مقصد جذبات کا چھونا اور سچائی کو منکشف کرنا ہے نہ کہ باجے گاجے کے ساتھ کسی مردہ خیال کا جلوس نکالنا ہے۔ خیر یہ تو ایک ضمنی بات ہوئی ورنہ اصل بات تو وہی ہے جس کی طرف میں آپ کی توجہ مبذول کرائے ہوئے تھا کہ شاعرانہ ذہن نہ صرف سائنٹفک ذہن سے مختلف ہوتا ہے بلکہ مصورانہ ذہن سے بھی اور یہ اسی کا ایک نتیجہ صریح ہے کہ شاعری کا مواد اور اس کا اظہار و بیان نہ صرف سائنس کے مواد اور سائنس کے اظہار و بیان سے مختلف ہوتا ہے بلکہ صناع قسم کے شعراء کے اظہار و بیان سے بھی مختلف ہوتا ہے، خواہ مواد ان دونوں ہی کا یکساں ہی کیوں نہ ہو۔ اتنا کہہ چکنے کے بعد اسی موقعے پر اس نکتے کو ابھارنا بھی ضروری سا معلوم ہوتا ہے کہ ایک تخلیقی نظم خواہ تعمیری اعتبار سے وہ کتنی ہی خوبصورت کیوں نہ ہو اس وقت تک کسی سماجی اہمیت کی حامل نہیں ہوتی جب تک کہ اس کی اسپرٹ خارجی حقائق کی اسپرٹ کا آئینہ نہ ہو۔ میں نے اسپرٹ کا لفظ اس لیے استعمال کیا ہے کہ فنونِ لطیفہ زندگی کی اقدار کو آئینہ دکھاتے ہیں نہ کہ اس کی مقدار کو۔ لیکن چونکہ کلچر مشتمل ہوتا ہے زندگی کے خارجی اور داخلی دونوں ہی پہلوؤں پر یعنی اس کا تعلق مقدار اور اقدار دونوں ہی سے ہوتا ہے اس لیے ایسا سوچنا کہ آرٹ تن تنہا پورے کلچر کی ترجمانی کر سکتا ہے صحیح نہیں ہے پورے کلچر کی ترجمانی سائنس اور آرٹ دونوں ہی مل کر کرتے ہیں۔ اگر آرٹ اندر سے باہر اور اقدار سے مقدار کی طرف جھکتا ہے تو سائنس باہر سے اندر کی جانب اور مقدار سے اقدار کی طرف بھی جھکتی ہے لیکن ان میں سے دونوں اپنا مرکز ثقل نہیں چھوڑتے ہیں۔ اس اندر باہر اور اقدار مقدار کے فلسفے کی وضاحت یہ ہے کہ زندگی عبارت ہے انسان کے دوگونہ طرزِ عمل سے۔ اگر ایک طرف وہ خود آگاہ مادہ ہونے کے باعث

اپنی خود آ گہی میں اضافہ کرتا رہتا ہے تو دوسری طرف وہ اپنے طرزِ عمل سے نہ صرف خارج کی دنیا بلکہ اپنی فطرت کو بھی بدلتا رہتا ہے اور اس کا یہ دو گونہ طرزِ عمل ایک دوسرے سے پیوند ہے، ایک دوسرے پر اثر انداز ہوتا رہتا ہے اور ایک دوسرے سے مراسلہ رکھتا ہے۔ انسان کی زندگی میں آرٹ نے بالعموم اور شعر و ادب نے بالخصوص اپنی جگہ کچھ اس طرح متعین کی ہے یا اس کی جگہ متعین ہوتی گئی ہے کہ وہ اس کے دکھ درد (suffering) اس کے عمل کے محرکات اور اس کی آرزوؤں کو پیش کرتا آیا ہے۔ ادب ہمیشہ ہی سے انسان مرتکز رہا ہے جیسا کہ (humanism) کا لفظ وضاحت کرتا ہے جس کا صحیح ترجمہ انسان پرستی ہے نہ کہ انسان دوستی۔ وہ بالعموم خارجی فطرت کو بھی اپنی ہی نفسیات کے آئینے میں دیکھتا رہا ہے۔ ادب کی یہ داخلیت پچھلی صدی سے کم ہوتی گئی ہے کیونکہ انسان اب نسبتاً زیادہ سے زیادہ اسباب زندگی پر قابو پاتا جا رہا ہے ہاں یہ صحیح ہے کہ جب تک کہ انسان کا دسترس سارے ہی اسباب زیست پر نہ ہو اس کے عمل کا نتیجہ لازمی طور پر ویسا نہیں ہوسکتا جیسا کہ وہ سوچتا ہے، لیکن یہ ضروری نہیں کہ ہم اس کی مختاری کو ہمیشہ سو فیصدی اختیار ہی کے تصور میں سوچیں۔ اگر ہم نوے یا ننانوے فی صدی بھی اسباب پر قابو پا سکتے ہیں تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم میں وہ اعتماد نہ پیدا ہو سکے جس کی بنیاد پر ہم اپنے ہی کو اپنی تاریخ کا خالق کہیں۔ یہ اعتمادِ کبریائی ہماری زیست کا ایک نیا محور ہے جو روز بروز قوی تر ہوتا جا رہا ہے اور جو قدیم زمانے میں نسبتاً کمزور تھا، کیونکہ اس وقت انسان اس قدر صاحب مقدرت نہ تھا۔ یہ اسی اعتماد کے باعث ہے کہ آج ادب میں انسان اپنے خول سے باہر بھی نکلا ہوا ہے کیونکہ اس کے دکھ درد میں نسبتاً کمی واقع ہوئی ہے اور اسے اپنے عمل کے نتائج کا قوی تر یقین پیدا ہوا ہے۔ یہ طریقِ خود شناسی بہ تخالفِ وجودِ خارج ہے دلیلِ علمِ آدم یہ سپردگی بہ فطرت، یہ رمدگی، زفطرت، یہ شوخیِ تعاقب کہ دلیلِ عزمِ آدم یہ اتصالِ پیہم بہ فرش و عرشِ دائم یہ افتراقِ قائم کہ دلیلِ نبضِ آدم۔ ایک نہ ختم ہونے والا سلسلۂ عمل ہے کیونکہ زندگی عبارت ہے فطرت سے پیہم الجھتے اور سلجھتے رہنے سے فطرت کی ہار فطرت کی جیت ہے لیکن چونکہ انسان کا اپنا ایک ایگو بھی ہے جو خود آگاہ مادے کی نشانی ہے اور جو ماسوا انسان کے کسی دوسرے میں نظر نہیں آتا ہے اس لیے وہ اپنے کو فاتح اور فطرت کو مفتوح کہتا ہے اور ایسا کہنے میں وہ اس لیے بھی حق بجانب ہے کہ اس نے اپنے حواس پر جو ایک عطیہ فطرت ہے نئے سے نئے ایسے شیشے چڑھائے ہیں جو فطرت کے پاس موجود نہ تھے یہی سب اس کی کبریائی کی نشانی ہے۔ وہ جوں جوں اپنی تاریخ کا

شعوری خالق بنتا جائے گا، اس کا ادب بھی دکھ درد کے بیان سے اس کے عظیم کارناموں کے بیان کی طرف بڑھتا اور پھیلتا جائے گا لیکن وہ اپنا مرکزِ ثقل انہیں چھوڑ سکتا ہے بغیر دکھ درد اور کرب کے کوئی ادب تخلیق نہیں ہوتا ہے کیونکہ ادب کشمکش سے پیدا ہوتا ہے اور کشمکش میں کرب اور تکلیف کا پایا جانا لازمی ہے۔ وہ کشمکش نئے سے نئے روپ اختیار کرسکتی ہے جس کی ہیئت سوسائٹی کے تضادات کی نوعیت سے متعین ہوتی رہے گی لیکن یہ ناممکن ہے کہ انسان کا کوئی بھی عمل یا اس کے عمل کا کوئی بھی تہیہ بغیر کشمکش کے پیدا ہو۔ آرٹ کی خوبی کسی بھی تہیہ عمل کو اس کے اسی کشمکش کے ساتھ پیش کرنے میں ہے:

جواں لہو کی پراسرار شاہ راہوں سے
چلے جو یار تو دامن پہ کتنے ہاتھ پڑے
دیارِ حسن کی بے صبر خواب گاہوں سے
پکارتی رہیں باہیں بدن بلاتے رہے
بہت عزیز تھی لیکن رخِ سحر کی لگن
بہت قریں تھا حسینانِ نور کا دامن
سبک سبک تھی تمنا دبی دبی تھی تھکن

یہ ہے حقیقت نگاری کا ایک ادنیٰ نمونہ۔ شاعر انقلابی عمل کو اندرونی کشمکش کے ساتھ پیش کررہا ہے۔ بات استعارے میں ہے نہ کہ فی الواقع کوئی معشوق اسے پکڑ کر اپنی طرف کھینچ رہا ہے۔ اس بند یا پوری نظم کو رومانوی کہنا حقیقت نگاری کو نہ سمجھنے کے برابر ہے۔

تجربات کا یہ جدلیاتی طرزِ عمل جب بذریعہ زبان ادب میں منعکس ہوتا ہے تو وہ اپنے عکس میں تجربے کے جدلیاتی طرزِ عمل کو بھی پیش کرتا ہے کیونکہ بغیر اس کے اصل تجربے کو منتقل کرنا ناممکن ہے اور اصل تجربہ ہمیشہ ذہنی تصویروں ہی کی صورت میں منتقل کیا جاسکتا ہے۔ آرٹ میں ذہنی تصویروں کو اسی وجہ سے بنیادی جگہ دی گئی ہے لیکن مندرجہ بالا حقیقت کی روشنی میں صرف ایسی ہی ذہنی تصویریں حقیقت کو آئینہ دکھا سکتی ہیں جو قانونِ اتحاد (law of identity) اور قانونِ تخالف (law of opposition) یا جدلیات کے اصولوں پر مبنی ہوں۔ استعارہ اسی ذہنی تصویر کا نام ہے جس میں یہ دونوں ہی اصول کارفرما ہوتے ہیں۔ اب اس کی وضاحت سنیے۔

استعارہ جیسا کہ علم بیان میں بتایا گیا ہے۔ مجاز کی ایک قسم ہے۔ استعارہ ہمیشہ مجازی معنی

میں مستعمل ہوتا ہے نہ کہ حقیقی یا لغوی معنی میں اور مجاز کے معنی ہیں تجاوز کرنا۔ اس کے یہ معنی ہوئے کہ جب کوئی ذہنی تصویر لغوی معنی سے تجاوز کرتی ہے تو اس کو استعارہ کہتے ہیں۔ انگریزی زبان میں استعارے کے لیے جو لفظ (metaphor) استعمال ہوتا ہے تو اس لفظ کا مفہوم بھی یونانی زبان میں تقریباً وہی ہے جو مجاز کا ہے یعنی آگے بڑھانا۔

اب یہ دیکھیے کہ استعارہ کیا ہے اور کیا نہیں ہے۔ جس وقت آپ یہ کہتے ہیں کہ ان کا غصہ بھڑک اٹھا تو آپ استعارے کی زبان استعمال کرتے ہیں کیونکہ بھڑکنا بنیادی حیثیت سے آگ کی خصوصیت ہے نہ کہ غصے کی، پھر بھی ایسا ہی کہنے میں ہم حقیقت سے قریب تر رہتے ہیں، کیونکہ غصے کی معنوی خصوصیت آگ کی معنوی خصوصیت کے مماثل ہے۔ "ان کا غصہ بھڑک اٹھا یہ ایک ذہنی تصویر ہے اس کے برعکس اگر یہ کہیں کہ ان کو غصہ آ گیا تو ایک بیان ہوگا جیسے کوئی تصویر جس میں جذبے کی شدت اور گہرائی کا تصور نہیں ملتا ہے۔ یہاں غصے اور آگ کے درمیان علاقۂ تشبیہی معنوی ہے نہ کہ صوری۔ استعارہ کی ضرورت پڑتی ہی اسی لیے ہے کہ مستعار لہ کبھی اپنی لطافت و نزاکت کے باعث تو کبھی تجرد کے باعث معرضِ اظہار میں آنے کے لیے کسی ایک محسوس وجودِ غیر کے اشارے اور کنائے کا محتاج رہتا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس موقع پر وہی وجودِ غیر اس خدمت کو انجام دے سکتا ہے جو مستعار لہ سے اتحاد معنوی رکھے ورنہ نقشِ حقیقی کا ابھرنا محال ہے۔ جہاں کہیں کسی مستعار لہ کو کوئی ایسا مستعار منہ ملا جو اس سے امتثال معنویت یا اتحاد معنویت رکھتا ہو تو پھر مستعار لہ اپنے اس آئینے سے ایسا نمو کرتا ہے کہ مستعار منہ محجوب ہو جاتا ہے اور صرف نقشِ حقیقت جلوہ گر رہتا ہے:

نقش پیدا و آئینۂ محجوب
بہ خفا گشت از ایں سبب منسوب
(بیدلؔ)

غصے کا بھڑکنا جو محاورہ بنا اس کا سبب یہی ہے کہ ابتداءً وہ ایک استعارہ تھا محاورہ بنتا ہی ہے اسی بنیاد پر۔ ہر محاورہ ایک استعارہ ہے اور جو استعارہ نہیں وہ محاورہ نہیں استعارے اور محاورے میں فرق یہ ہے کہ جب محاورے کثرتِ استعمال سے کجلا جاتے ہیں تو ہم انھیں روزمرہ میں اس طرح استعمال کرنے لگتے ہیں جس طرح کہ عام لفظ ہماری زبان پر آتے ہیں اور استعارہ اس خصوصیت کا حامل نہیں ہوتا ہے۔

اس کے یہ معنی ہوئے کہ استعارہ صرف شعرا ہی استعمال نہیں کرتے بلکہ ہر شخص اپنی گفتگو میں استعمال کرتا ہے خواہ وہ شہری ہو یا دیہاتی۔ میں نے آزما کر دیکھا ہے بغیر استعارے کے (یقیناً اس میں محاورہ شامل ہے) دو منٹ بھی گفتگو کرنا محال ہے۔ ایسا کیوں ہے؟ بات یہ ہے کہ دنیا میں وہی زبان ترقی یافتہ تصور کی جاتی ہے جس میں یہ صلاحیتیں زیادہ سے زیادہ ہوں، وہ اگر ایک طرف مجرد سے مجرد خیال کے تجزیے پر قادر ہو تو دوسری طرف وہ مجرد سے مجرد خیال کو ٹھوس اور محسوس صورت میں بھی پیش کرنے کی صلاحیت رکھتی ہو۔ یہ دونوں اصول یعنی تجرید و تجسیم (The law of genralization and the law of particularization) بدرجہ اتم استعارے میں مدغم رہتے ہیں۔ استعارہ بہ یک وقت مجرد اور ٹھوس دونوں ہی ہوتا ہے جس وقت وہ ایک سے زیادہ اشیاء کی قدرِ مشترک کو سمیٹتا ہے تو اس کا عمل تجرید کا ہوتا ہے اور جب اُس قدرِ مشترک کو ایک محسوس اور ٹھوس جسم دیتا ہے تو اس کا عمل مجرد خیال کو محسوس کرانے کا یا تجسیم کا ہوتا ہے اور وہی زبان قوی اور موثر تصور کی جاتی ہے جو مجرد خیالات کا اظہار ٹھوس زبان میں کر سکے۔ اس ضرورت کو جیسا استعارہ پورا کرتا ہے کوئی اور اسلوب بیان پورا نہیں کر پاتا ہے۔ مارسل پروست کا تو یہ کہنا ہے کہ اسٹائل کو جو چیز ابدیت بخشتی ہے وہ صرف استعارہ ہے۔ چنانچہ وہ فلابیر کے ایسے صناع کے اسلوب کو صرف اس لیے پسند نہیں کرتا ہے کہ وہ عظیم استعارے سے عاری ہے۔ بہر حال خواہ آپ اس کے خیال سے متفق ہوں یا نہ ہوں یہ حقیقت ہے کہ استعارے سے زیادہ ٹھوس، قوی اور مؤثر بیان کسی اور اسلوب کا نہیں ہوا کرتا کیونکہ استعارے میں حقیقت کو بہ اعتبار مناسبتِ معنی جسم ملتا ہے نہ کہ صرف بہ مناسبت صورت جیسا کہ اکثر تشبیہ میں ہوتا ہے۔ جمالیات کی دنیا میں صورت و معنی کا اتحاد اسی وقت پیدا ہوتا ہے جب کہ زبان خیال کا آئینہ بن جاتی ہے اور وہی اس کی کیفیت شعر و ادب کا حسن ہے:

حسن مرأت عالمِ و معلوم

(بیدل)

استعارے کی دنیا میں جو مستعار منہ کے اوصاف کو مستعار لہ کے اوصاف میں جمع کر دیا جاتا ہے اور مستعار لہ کا ذکر گرا دیا جاتا ہے تو اس کا سبب یہی ہے کہ مستعار لہ مستعار منہ سے اوصاف حقیقی یا اپنی معنویت میں متحد identical ہو جاتا ہے۔ لیکن استعارہ، مستعار جو ٹھہرا اس میں یہ اتحاد identity جزوی ہوتا ہے نہ کہ کلی کیونکہ مستعار منہ مستعار لہ سے مماثل ہوتے

ہوئے بھی متغایر ہوتا ہے۔ اس لیے اس اتحاد کے باوصف ان میں تخالف بھی موجود رہتا ہے
مستعار منہ کے حقیقی literal معنی کی تردید مستعار لہ کا حقیقی literal معنی کرتا ہے اور یہ ان کے
اسی اتحاد اور تخالف کا نتیجہ ہے کہ اصلِ معنی مستعار منہ سے تجاوز کرتا ہے یا جست کرتا ہے جو
ایک (synthetic) معنی ہوتا ہے یہ معنی جو حقیقت اور مجاز کے اتحاد اور تخالف سے پیدا ہوتا ہے
اصل حقیقت کو لو دیتا ہے نہ کہ اسے قطعیت کے ساتھ محدود کرتا ہے۔ حقیقت خواہ وہ کسی ذرّے
کی ہو یا انسان کی اپنے حجابات میں لامحدود ہے کیونکہ وہ کائنات کی حقیقت سے بے شمار رشتوں
میں مربوط ہے۔ یہ اتھاہ ساگر ہے جس پُر شرب مدام لگا ہوا ہے لیکن اس کا خزانہ نہ تو ختم ہو چکتا
ہے اور نہ ختم ہو پائے گا گو یہ صحیح ہے کہ ہم اس سے روز بروز قریب سے قریب تر ہوتے جائیں
گے۔ بشرطیکہ ہم حقیقت کو قابلِ ادراک سمجھیں:

کدام قطرہ کہ صد بحر در رکاب ندارد
کدام ذرہ کہ طوفان آفتاب ندارد

اس کے یہ معنی ہوئے کہ کسی بھی حقیقی تجربے کی حرف بہ حرف سچائی کو صرف استعارے ہی
کے ذریعے پیش کیا جاسکتا ہے جو اس کو قطعیت کے ساتھ محدود نہیں کرتا ہے بلکہ اس کی
لامحدودیت کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے۔ استعارہ مستعار منہ سے آگے گزر جاتا ہے یہ حقیقی
تجربے کو لو دیتا ہے نہ کہ اسے گھیرتا اور متعین کرتا ہے جو کہ ایک منطقی تصور کا کام ہے۔ استعارے
کا مفہوم کثیر سمتی اور متحرک ہوتا ہے۔ استعارہ صرف خیال ہی کو نہیں چھوتا ہے بلکہ خیال کے
ساتھ جو جذبات اور احساسات وابستہ ہوتے ہیں ان کی شدت اور گہرائی کو بھی ابھارتا ہے۔ وہ
متحرک اس معنی میں ہے کہ استعارے کا مفہوم اپنی اشاریت کی وجہ سے تخیل کے لیے معنی کی
راہیں کھولتا ہے نہ کہ اُس کی راہ روک کر بیٹھ جاتا ہے کیونکہ وہ تو عالم وجود میں اسی لیے آیا تھا کہ
اصل حقیقت کے صرف محدود ہی نہیں بلکہ لامحدود پہلوؤں کی طرف بھی اشارہ کرے۔ اشارے
کو یقیناً تابناک ہونا چاہیے۔ لیکن اس میں وہ ابہام بقول غالب تو رہے گا ہی جس پر تشریح
قربان ہوتی ہے کیونکہ حقیقت کا لامحدود پہلو ہمیشہ مبہم ہوتا ہے یہاں مسئلہ حسنِ معنی کے امکانات
پر مرمٹنے کا ہے نہ کہ متعین تصورات میں گھر کر رہ جانے کا۔ استعارہ حقیقت کا آئینہ ہوتا ہے نہ کہ
اس کا پردۂ حجاب اس کی رمزیت حقیقت کی طرف ایک جنبش نگاہ کے کرنے میں ہے نہ کہ اس
کے پردۂ خفا کے بننے میں (رمز کے لغوی معنی بھی جنبشِ نگاہ ہی کے ہیں) حقیقت کے چہرے

سے پردہ اٹھانے ہی کا نام استعارہ ہے۔ جہانِ معنی کو براہِ راست منکشف کرنے کے لیے ذہن آدم نے اگر اسبابِ تعلق سے کوئی آلہ کار وضع کیا ہے تو وہ استعارہ ہی ہے۔ اس آلۂ کار پر صرف شعراء ہی کا اجارہ نہیں رہا ہے۔ استعارے کو دنیا کے تمام بڑے بڑے نثار مفکرین، مبلغین اور فلسفیوں نے بھی استعمال کیا ہے ہاں یہ ضرور ہے کہ ان تصنیفات میں جہاں تجزیہ خیال کو زیادہ دخل ہوتا ہے وہاں استعارہ کم استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن ہر اس تصنیف میں جو (synthetic) ہے اور جہاں خیال کو جذبات کی گہرائی اور شدت کے ساتھ پیش کیا گیا ہے وہاں استعارے کی زبان ناگزیر طور پر استعمال کی گئی ہے۔ افلاطون اور نطشے کی تصنیفات کو چھوڑیے، کارل مارکس کے ایسے ماہر اقتصادیات اور سیاسیات کی تصنیفات بھی استعاروں کے مہر و ماہ سے آباد ہیں۔ آیئے کیوں نہ اب ہم براہِ راست استعارے ہی کو لیں اور اس کے حسن کے سمجھنے کی کوشش کریں:

رات باقی تھی ابھی جب سرِ بالیں آکر
چاند نے مجھ سے کہا جاگ سحر آئی ہے
جاگ اِمشب جو مئے خواب ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اتر آئی ہے
عکسِ جاناں کو وداع کر کے اٹھی میری نظر
شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کو سیہ چادر پر
جابجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے تیرتے مرجھاتے رہے کھلتے رہے
جاگ اس شب جو مئے خواب ترا حصہ تھی
جام کے لب سے تہِ جام اُتر آئی ہے

یہاں مئے اور خواب کے درمیان جو وجہ شبہ یا وجہ جامع ہے وہ معنوی خصوصیات کی ہے نہ کہ ان کی شکل وصورت کی۔ وہ وجہ جامع اس لیے اور بھی زیادہ قوی ہے کہ شاعر جس خواب کی طرف اشارہ کررہا ہے اس میں عکسِ جاناں کا خمار بھی ہے۔ مئے اور خواب کا ایک اور دوسرے کے ساتھ متحد یا ایک ہوجانے کا یہی سبب ہے اور جب یہ اتحاد قائم ہوگیا تو پھر اس کی ضرورت

نہیں رہ جاتی کہ مستعار لہ جو کہ خواب ہے اس کے اوصاف کا ذکر کیا جائے اس کے برعکس استعارے میں صرف مستعار منہ ہی کے اوصاف کا ذکر کیا جاتا ہے کیونکہ وہ مستعار لہ سے اپنے اوصاف مشترک رکھتا ہے۔ استعارے کی خوبی یہی ہے کہ ذکر مستعار لہ کا ہوتا ہے لیکن حرف و حکایت مستعار منہ کی ہوتی ہے:

خوشتر آں باشد کہ سرِ دلبراں
گفتہ آید در حدیثِ دیگراں (عطارؔ)

ہر چند ہو مشاہدۂ حق کی گفتگو
بنتی نہیں ہے بادۂ و ساغر کہے بغیر (غالبؔ)

دہر کا ہو گلہ کہ شکوۂ چرخ
اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

جان جائیں گے جاننے والے
فیض فرہاد و جم کی بات کرو

مستعار منہ کی یہ گفتگو صرف خوشتر ہی نہیں بلکہ حقیقت سے قریب تر ہوتی ہے کیونکہ اس گفتگو میں خیال کو جذبات کی شدت اور گہرائی کے ساتھ پیش کیا بھی جاتا ہے: جام کے لب سے تہِ جام اتر آئی ہے۔'' اس اظہار میں لذت خواب اور پھر اس کی دُردکشی کی طرف جو بلیغ اشارہ ہے وہ غیر استعاراتی زبان میں ناممکن ہے۔ اب آپ اسی بند کے ایک دوسرے استعارے کو لیجیے۔'' تاروں کے کنول گر کر ڈوبتے تیرتے مرجھاتے رہے کھلتے رہے۔''

عکس جاناں کو وداع کرتے ہی جو شاعر کی نظر اٹھی تو پہلی ہی نگاہ میں اس کی قوت متخیلہ نے ستاروں کی بنیادی خصوصیت کو چھولیا۔'' شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر، جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور۔'' '' چاندی کے بھنور' میں جو ایک مرکب استعارہ ہے شاعر نے ستاروں کی دو بنیادی خصوصیت یعنی نور و حرکت کی صفات کو اکٹھا کر دیا ہے لیکن چونکہ یہ مستعار منہ مرکب تھا جس کا بذات خود کہیں کوئی وجود نہیں ہے اس لیے اس نے اس کو ترک کر کے ایک ایسے مستعار منہ کو تلاش کیا جس کا اپنا ایک حقیقی وجود بھی ہے اور جو نور و حرکت کی کیفیات میں ستاروں سے مماثل بھی ہے کنول کا استعارہ اسی تلاش کا نتیجہ ہے۔

اب پوری تصویر کو اس طرح دیکھیے:

شب کے ٹھہرے ہوئے پانی کی سیہ چادر پر
چاند کے ہاتھ سے تاروں کے کنول گر گر کر
ڈوبتے، تیرتے، مرجھاتے رہے، کھلتے رہے

رہ گیا یہ مصرع جا بجا رقص میں آنے لگے چاندی کے بھنور، مندرجہ بالا تفصیل، تصویر کا ایک اچٹتا ہوا تاثر ہے جو پہلی نگاہ کا عطیہ ہے۔ بہر حال اس تصویر کا لطف جو کنول کے استعارے سے پیدا ہوا یہ ہے کہ وہ کسی ساکت لمحے کی نہیں بلکہ متحرک کی تصویر ہے، ستاروں کی آنکھ مچولی میں جو نور اور تاریکی کی جھپکیاں ہوتی رہتی ہیں اس کی تصویر بھی کنول کے کھلنے اور ڈوبنے تیرنے اور مرجھانے کے وقفوں میں کھینچ آتی ہے۔ یہ جو دو مثالیں میں نے استعارے کی دی ہیں۔ ایک داخلی کیفیت کے اظہار کی اور دوسری خارجی کیفیت کے اظہار کی، زندہ استعاروں کی مثالیں تھیں۔ اب میں اس کے مقابلے میں ایک مردہ استعارے کی مثال دوں گا جس میں استعارے کا دھوکہ ہے نہ کہ وہ واقعی استعارہ ہے:

نہیں چھوڑتا ہے اشک مرا دامن و کنار
یہ طفل بدسرشت نہ گہوارے سے پلا

ہمارے شعراء اشک کو طفل سے مستعار اس لیے کرتے آئے ہیں کہ مچلنے کی خصوصیت دونوں میں مشترک ہے۔ چنانچہ اشکوں کا مچلنا محاورہ بھی اسی استعارہ ہی سے بنا ہے۔ اول تو یہ کہ مجھے ان دونوں کی وجہ جامع کی معقولیت پر شبہ ہے۔ لیکن میں فی الحال اس پر زور دینا نہیں چاہتا بلکہ یہ مان کر آگے بڑھنا چاہتا ہوں کہ اچھا صاحب چلئے یونہی سہی آپ اشک کا ذکر کرنے کے لیے طفل کی خصوصیات کو مستعار لے سکتے ہیں لیکن ایسا تو نہ کیجیے کہ جو پس پردہ ہے یعنی اشک وہ فراموش ہو جائے۔ شاعر کی بنیادی گمرہی اس شعر میں یہی ہے کہ اس نے اشک کو فراموش کر دیا ہے اور اس کے آماجگاہ یعنی دامن و کنار کو پکڑ لیا ہے۔ چنانچہ دوسرے مصرعے میں جو توجیہ یا حسن تعلیل ہے وہ اشکوں کے آنے کی نہیں بلکہ ان کے 'دامن' اور 'کنار' کے نہ چھوڑنے کی ہے۔ بات ایک نہیں ہے کیونکہ دوسرے مصرعہ میں توجیہ 'دامن و کنار' کے مناسبات لفظی کی حامل نہ کہ جذبۂ اشکبار کی۔ یہ شعر تمام تر لفظی صنعت گری کا تماشہ ہے جس میں جذبے کی پرچھائیں تک بھی نہیں ہے۔ اس کے برعکس اشکباری کی توجیہ ہمارے دوسرے شعراء نے اس

طرح دی ہے کہ اس میں تخیل اور جذبہ دونوں ہی کو دخل ہے:

دل سے رخصت ہوئی کوئی خواہش
گریہ کچھ بے سبب نہیں آتا

یہاں میں نے مردہ استعارے کی جو صرف ایک مثال دی اور اس کی مزید مثالیں دینا نہیں چاہتا تو یہ نہیں سمجھتے کہ اس کی ہمارے یہاں کمی ہے بلکہ یوں سمجھئے کہ میں بڑے بڑے ناموں کا بھرم کھولنا نہیں چاہتا۔ لیکن جب میں یہ سوچتا ہوں کہ اس طرح تو ہمارے ادب کے بہت سے دیوان ڈوب جائیں گے تو میں ایک بات کا اضافہ کرنا بھی ضروری سمجھتا ہوں۔ آج شاعری کے میدان میں صناعی عیب ہے۔ لیکن اس وقت یہی ہنر تھا چنانچہ صناعی سچے اور برے شعرا بھی کر لیا کرتے لیکن انھوں نے اس مذاقِ سخن کے باوجود حسن معنی ہی کو آئینہ دکھانا ضروری سمجھا۔ میر کا کلام چھ دیوانوں پر مشتمل ہے اس میں اچھے اشعار بھی ہیں اور بھرتی کے بھی۔ ایسے بھی اشعار ہیں جن میں کوئی استعارہ کنایہ نہیں ہے لیکن جب آپ ان کا کوئی ایسا شعر ڈھونڈیں گے جس میں تخیل اور جذبہ دونوں ہی ہوتو اس میں استعارہ اور اگر استعارہ نہیں تو کنایہ ضرور نظر آئے گا۔ اب ہم ان کی ایک ایسی سادہ غزل کے چند اشعار پیش کریں گے جن میں کوئی استعارہ نہیں ہے حتیٰ کہ محاورہ بھی نہیں ہے۔ صرف صنعت تضاد کی پرکاری ہے۔ پھر اس غزل کا مقابلہ ایسی غزل سے کریں گے جس کی زبان استعارے کی ہے۔ اس اوّل الذکر قسم کی سادہ غزل کے چند اشعار یہ ہیں:

کہتے ہو اتحاد ہے ہم کو — ہاں کہو اعتماد ہے ہم کو
آہ کس ڈھب سے روئیے کم کم — شوق حد سے زیاد ہے ہم کو
دوستی ایک بھی نہیں تجھ کو — اور سب سے عناد ہے ہم کو
نامرادانہ زیست کرتا تھا — میر کی وضع یاد ہے ہم کو

یہ ان کی منتخب غزلوں میں سے ہے۔ اب ان اشعار کا مقابلہ ان کی آخرالذکر قسم کی غزل کے اشعار سے کیجیے:

جیتے جی کوچۂ دلدار سے جایا نہ گیا — اس کی دیوار کا سر سے مرے سایا نہ گیا
کاوِ کاوِ مژۂ یار و دلِ زار و نزار — گھُٹ گئے ایسے شتابی کہ چھڑایا نہ گیا
زیرِ شمشیر ستم میر تڑپنا کیسا — سر بھی تسلیمِ محبت میں ہلایا نہ گیا

جی میں آتا ہے کہ کچھ اور بھی موزوں کیجے	دردِ دل ایک غزل میں تو سنایا نہ گیا
دل کے تئیں آتشِ ہجراں سے بچایا نہ گیا	گھر جلا سامنے پر ہم سے بجھایا نہ گیا
کیا تنک حوصلہ تھے دیدۂ و دل اپنے آہ	ایک دم راز محبت کا چھپایا نہ گیا
دل جو دیدار کا قاتل کے بہت بھوکا تھا	اس ستم کشتہ سے اک زخم بھی کھایا نہ گیا

یہ غزلیں دونوں ہی میر کی ہیں اور ان کی منتخب غزلیں ہیں اس لیے یہ تو نہیں کہتا کہ پہلی غزل میں جذبہ نہیں ہے۔ لیکن اتنا ضرور کہہ سکتا ہوں کہ پہلی غزل میں صنعتِ تضاد کی کاوش اور پرکاری کی وجہ سے جو صنعت کاری پیدا ہوگئی ہے اس سے جذبات کی شدت اور گہرائی میں بھی کمی پیدا ہوگئی ہے۔ اس کے برعکس دوسری غزل میں نہ صرف تخئیل کی گلکاری ہے بلکہ جذبات کا بھی پورا پورا اظہار ہے۔ پہلی غزل سادہ پرکاری کی حامل ہے جو دقتِ نظر کی طالب ہے۔ اشعار سے مفہوم کو برآمد کرنا پڑتا ہے۔ دوسری غزل تشبیہ و استعارے کی حامل ہے جس کے اشعار سے مفہوم جست کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ شعر کی خوبی یہ نہیں ہے کہ وہ نثر عاری کے درجے پر پہنچ جائے، جیسا کہ کچھ لوگوں کا خیال ہے بلکہ یہ ہے کہ اس میں تجربے کی بلا واسطگی یا جذبہ قتل نہ ہونے پائے چنانچہ یہی سبب ہے کہ سادگی و پرکاری کے میدان میں میر سے صرف چند غزلیں اور غالب سے صرف دو غزلیں بن پائیں۔ غالب کی وہ دو غزلیں ان مطلعوں سے شروع ہوتی ہیں:

(1)	کوئی امید بر نہیں آتی	کوئی صورت نظر آتی
(2)	دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے	آخر اس درد کی دوا کیا ہے

اور یہ حسن اتفاق ہے کہ ان کے یہاں بھی صرف صنعتِ تضاد ہی کی پرکاری ہے۔

استعارے کی اس مدح کے ساتھ ساتھ یہ بتلانا بھی ضروری ہے کہ استعارے کا استعمال بذاتِ خود کوئی مقصد نہیں ہے۔ استعارہ تو ذہنی تصویر کا صرف ایک فارم ہے۔ مقصد اصل حقیقت تک پہنچنا ہے نہ کہ استعارے کو روایتی حیثیت سے برتنا ہے۔ روایتی استعارے کو برتتے رہنے کی دھن، روایتی خیال کو دہراتے رہنے کی دھن بن جاتی ہے۔ ہماری شاعری آخر آخر جو گل و بلبل کے تصورات میں اسیر ہو کر رہ گئی اس کا ایک سبب یہ بھی تھا کہ ہمارے شعرا نے یا تو فارسی زبان کے روایتی استعاروں سے کام لیا یا پھر ان استعاروں کے کلیدی الفاظ مثلاً گل و بلبل، دام و قفس، مرغ چمن، بادِ نسیم، جام و میخانہ وغیرہ کو لغوی معنوں میں اس طرح برتنے لگے جیسے صنعت

لفظی میں الفاظ کو الفاظ کی نسبت سے برتا جاتا ہے اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ الفاظ اپنی استعاراتی قوت کھونے لگے۔ لیکن جب سے روایت پرستی کا یہ زور کم ہوا اور لفظ نیچرل ہماری تنقید میں داخل ہوا تو نئے استعاروں کے علاوہ پرانے کلیدی الفاظ کی مدد سے نئے استعارے بھی وجود میں آئے ہیں۔ چنانچہ اب ان پرانے الفاظ کے تلازمات ذہنی اور انجمنی، نئے ماحول اور نئے خیالات کے مطابق بدلتے جارہے ہیں۔ اس میں علامہ اقبال اور دور حاضر کے چند غزل گو شعراء کا بالخصوص بہت بڑا ہاتھ ہے تاہم یہ کہنا پڑے گا کہ اس قسم کے تصرفات کے امکانات محدود ہیں۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ نئی سے نئی ذہنی تصویریں اور نئے سے نئے استعارے وضع کیے جائیں جن کی تخلیق کے لیے آج سامان مجلسی پچھلے زمانے کے مقابلے میں زیادہ موجود ہیں۔ خیر یہ تو اصلاحی باتیں ہیں، ہمیں ابھی اپنی توجہ استعارے پر ہی رکھنی چاہیے۔

علم بیان کی کتابوں میں استعارے کی مختلف قسمیں درج ہیں جن میں استعارۂ اصلیہ، استعارۂ تبعیہ، استعارۂ مطلقہ، استعارۂ بالتصریح، استعارۂ بالکنایہ حتیٰ کہ استعارہ تخئیلیہ (ایں چہ بوالعجبی) تک درج ہے۔ لیکن کس قدر حیرت کی بات ہے کہ ان میں ایک استعارے کا ذکر نہیں جو ان سب پر بھاری ہے۔ اسے استعارۂ انقلابی کہتے ہیں جو استعارے کے تمام اقسام کے حدود کو توڑ کر اس طرح نمودار ہوتا ہے کہ علم بیان والے منہ تکتے رہ جاتے ہیں۔ بڑا شاعر اپنے انھیں انقلابی استعاروں سے پہچانا جاتا ہے۔ میر کا شعر ہے:

کہاں آتے میسر تجھ سے مجکو خود نما اتنے
یہ حسنِ اتفاق! آئینہ تیرے روبرو ٹوٹا

یہ وہ انقلابی استعارہ ہے جو علم بیان کے معلموں کی تعریفوں سے آزاد ہے، یہ استعارہ میر نے اردو زبان میں فارسی زبان سے داخل کیا ہے، لیکن اس کا استعمال ایسا کیا ہے کہ ان کا اپنا بن گیا ہے۔ اس کی معنویت لامحدود وسعت خیال کی حامل ہے یہ اپنی ذات سے ایک کتاب ہے اس میں انسان کی اس اپنی خودنمائی ہی پر زور نہیں ہے بلکہ اس کی کبریائی پر بھی زور ہے:

(حیرت آتی ہے اس کی باتیں دیکھ ق خودسری، خود ستائی، خودرائی
شکر کے سجدوں میں یہ واجب تھا یہ بھی کرتا سدا جبیں سائی
سو تو اس کی طبیعتِ سرکش سر نہ لائے فرو کہ تک لائی
میرنا چیز مشت خاک اللہ ان نے یہ کبریا کہاں پائی)

یہ خودنمائی یہ کبریائی انسان کو اُس آئینے کے ٹوٹنے سے ملی جو' آدم خاکی' کی تخلیق سے پہلے موجود تھا لیکن قابل دیدار نہ تھا:

آدم خاکی سے جلا ہے ورنہ
آئینہ تھا تو ولے قابلِ دیدار نہ تھا

اور اِس' قابلِ دیدار' آئینہ کے ٹوٹنے کی تفصیل یہ ہے کہ جب خدا نے حضرت انسان کو اپنے نقش پر بنایا اور اس میں تمام تر اپنا ہی جلوہ دیکھا تو وہ اپنے اس کمال فن پر اس قدر حیران و ششدر رہا کہ وہ آئینہ اس کے ہاتھ سے چھوٹ کر گر پڑا، اور وہ ریزہ ریزہ ہو گیا۔ لیکن اس خوبی سے کہ ہر ریزے میں عکس ماہ تمام موجود ہے۔ وحدت سے کثرت کی طرف کس خوبی سے اشارہ کیا ہے اور کس خوبی سے وحدت الوجود کے فلسفے کو اس شعر میں سمویا ہے۔ لیکن اس میں صرف صوفیانہ فلسفہ ہی نہیں بلکہ انسان کی حقیقت بھی موجود ہے۔ یہ اس کی خودنمائی ہی کا مظہر ہے تو وہ تسخیر کائنات کیے جا رہا ہے اور اس کی طبیعت سرکش اپنا سر کسی کے سامنے فرو نہیں لاتی۔ انسان کی اس خودنمائی اور کبریائی کی تاویل حقیقت مختلف صورتوں میں کی جا سکتی ہے لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ پر اٹل رہتی ہے کہ وہ خودنما ہے۔ اگر میر نے اس حقیقت کو آئینۂ وحدت الوجود کے استعارے میں دکھلایا تو دوسرے شعرا اسی حقیقت کو کسی دوسرے فلسفے کے آئینے میں دکھا سکتے ہیں۔ لیکن اس سے میر کے استعارے کی انقلابیت کا حسن ضائع نہیں ہوگا۔ میر کا یہ استعارہ دائمی حسن اور معنویت کا حامل ہے اس کی دائمیت دستِ قدرت سے آئینے کے چھوٹ جانے اور قدِ آدم عکسِ کبریا کے ساتھ ٹوٹ جانے میں ہے:

حسنِ یکتا چہ جنوں داشت کہ از ننگِ دوئی
خواست برسنگ زند آئینہ برمازدہ است
(بیدلؔ)

یہاں نہ تو 'حکم سفر' کی بات ہے اور نہ 'انتظار کرنے' کا مسئلہ ہے بلکہ رخصت انتظار کی بات ہے۔ اب کس کی نیابت کہاں کی شریعت ہے ع 'شیخ جی آؤ مصلّیٰ گرو جام کرو'۔ اب بیچارگی بے سود، بندگی بے خبر ہے:

کب سے نظر لگی تھی دروازۂ حرم سے
پردہ اٹھا تو لڑیاں آنکھیں ہماری ہم سے

روئے او در مقابلِ مرأت	روئے مابود در مقابل ما
ما کہ جز حق نہ ایم ز عرفاں	پس چہ پرسی ز حق و باطل ما

(ملاشاہ قادری کشمیری)

یہ تھی ہمارے ادب میں (humanism) یاانسان پرستی کی تحریک جسے غالبؔ کے بعد احیائی میلانات سے صدمہ پہنچا ہے۔ وہ تو کہیے 'کوچہ گرد اشتراکیوں' نے اس بارگراں کو اپنے ناتواں کاندھوں پر اٹھائے رکھا۔ ورنہ جناب شیخ نے تو ہمیں ڈبو ہی دیا تھا۔ آرٹ صحیح معنوں میں اسی وقت باقدر اور بامعنی ہوتا ہے جب کہ انسان اپنے کو صحیح معنوں میں خالق تصور کرتا ہے:

اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں
اہلِ نظر ہمیں کو معبود جانتے ہیں

ورنہ وہ بے قدر اور بے معنی ہوجاتا ہے۔ جیسا کہ افلاطون کے فلسفے میں ہے اس وقت اس موضوع پر مزید بحث کی گنجائش نہیں۔ میر کا شعر پڑھیے اور ان کے عرفانِ ذات کی داد دیجیے:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں

معاملہ ختم:

دریں گنبدِ بے در آسماں	ز بیگانہ تا چند جوئی نشاں
توئی قبلۂ خود چو محرم شوی	تو محرابِ خویشی اگر خم شوی

یہاں آدمی اللہ کا سرِّ نہاں نہیں ہے جیسا کہ علامہ اقبال کی شاعری میں ہے بلکہ واقفِ اسرار یا خلوتی رازِ پنہاں ہے۔

اسی طرح غالبؔ کا بھی یہ استعارہ انقلابی معنویت کا حامل ہے:

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

غالبؔ نے اس شعر میں تخلیق پیہم کی طرف جو اشارہ کیا ہے وہ حقیقت اپنی جگہ پر دائمی ہے، اس حقیقت کی تاویلیں بدلتی رہتی ہیں اور بدلتی جائیں گی لیکن یہ حقیقت اپنی جگہ برقرار

رہے گی کہ تخلیق پیہم غیر مختتم ہے۔ استعارے کی دائمیت اسی میں ہے کہ وہ حقیقت کی مختلف تاویلوں کو سہ جائے کیونکہ استعارے کی حقیقت کی تاویل نہیں بلکہ تصویر ہوتی ہے جو مشاہدات اور محسوسات پر مبنی ہوتی ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ میر اور غالب کے ان دونوں اشعار میں تصویر صوفیانہ ہے یعنی انھوں نے حقیقت کو جو ایک مجرد شے ہے شخصیت کا لباس پہنا دیا ہے لیکن یہ امر بھی تو قابل غور ہے کہ آرٹ کی تو بنیاد ہی اسی پر ہے کہ غیر شخصی (impersonal) کو شخصی (personal) یا مجرد کو محسوس بنا کر پیش کیا جائے چنانچہ صوفی کے (vision) اور شاعر کے وجدان میں ایک طرح کی مماثلت بھی پائی جاتی ہے دونوں ہی حقیقت کا جلوہ محسوس صورت میں دیکھتے ہیں۔ چنانچہ اگر آپ ان اشعار میں آئینہ کی ہیئت پر نگاہ رکھیں بلکہ حقیقت پر نگاہ رکھیں تو یہی دیکھیں گے کہ اس شعر میں بھی حقیقت ہی کو آئینہ دکھانے کی کوشش کی گئی ہے نہ کہ اسے کسی فلسفیانہ تاویل سے مسخ کرنے کی کوشش کی گئی ہے تاویل اور تصویر (image) میں بڑا فرق ہے یہاں صوفیانہ تصویر ہے نہ کہ صوفیانہ تاویل۔ اشارہ تخلیق پیہم کی طرف واضح ہے لیکن اب جب کہ نیا فلسفۂ زندگی ہے، زندگی کو دیکھنے کا ایک نیا انداز ہے، زندگی کو ایک متعین رخ کی طرف لے جانے کی بات چیت ہے تو ضرورت اس بات کی ہے کہ ہم پرانے استعاروں کی طرف بغیر کسی تنقیدی نظر کے نہ جھکیں۔ کیونکہ ہر استعارہ اپنی جگہ پر ایک تعمیم بھی ہے جس میں ناظرِ حقیقت کا نقطۂ نظر بھی جھلکتا ہے:

شہادت گاہ ہے باغِ زمانہ
کہ ہر گل اس میں اک خونی کفن ہے

یہ میرؔ کے زمانے کی ایک سچی تصویر ہے، لیکن اس کا نقطۂ نظر خوش بیں نہیں ہے، غالباً اس لیے کہ جن تاریخی قوتوں نے آج ایک خوش بیں نقطۂ نظر کو اس شعور کے تحت پیدا کیا ہے کہ حقیقت ایک ترقی پذیر شے ہے، ایک ترقی پذیر سلسلۂ عمل ہے، اس وقت ہماری سوسائٹی میں پیدا نہیں ہوا تھا، آپ کہیں گے کہ کسی کا نقطۂ نظر خوش بیں ہے کہ بدبیں اس سے مشاہدے کی ٹھیٹھ سچائی پر کیا اثر پڑتا ہے۔ میرا یہ جواب ہے کہ اثر پڑتا ہے، جو شے کہ ترقی پذیر ہے اس کو اس کے ترقی کرنے والے پہلو ہی کی طرف سے گرفت میں لایا جا سکتا ہے۔ خوش بینی اسی لیے ترقی پسندوں کے مشاہدات کا جزو بن گئی ہے لیکن خوش بینی کو خوش فہمی کے ساتھ خلط ملط نہ کرنا چاہیے، خوش فہمی ایک مغالطہ ہے، فریب نظر ہے، خوش بینی ایک نقطۂ نگاہ ہے:

ٹھہری ہوئی ہے شب کی سیاہی وہیں مگر کچھ کچھ سحر کے رنگ پرافشاں ہوئے تو ہیں
ان میں لہو جلا ہو ہمارا کہ جان و دل محفل میں کچھ چراغ فروزاں ہوئے تو ہیں
ہے دشت اب بھی دشت مگر خونِ پا سے فیض سیراب چند خار مغیلاں ہوئے تو ہیں

دیکھئے ان اشعار میں مشاہدے کی صورت کتنی مختلف ہے۔ وہ بظاہر ٹھہری ہوئی شب کی سیاہی میں بھی انوار سحر کی پرافشانیاں دیکھتا ہے۔ یہ اس کی خوش فہمی نہیں بلکہ حقیقت کا جدلیاتی مطالعہ ہے۔ اسی طرح جب وہ یہ کہتا ہے:

ہے دشت اب بھی دشت مگر خونِ پا سے فیض
سیراب چند خار مغیلاں ہوئے تو ہیں

تو وہ اپنی بظاہر سعی رائیگاں کا ایک قدر آفریں پہلو بھی دیکھ لیتا ہے۔ انسان کا کوئی بھی عمل رائیگاں نہیں جاتا ہے۔ اس سے ردعمل کا ایک پورا سلسلہ حرکت میں آتا ہے جو پھر کسی نئے عمل کا پیش خیمہ ہوتا ہے۔ یہاں خار مغیلاں کا استعمال ہمارے روایتی استعمال سے کس قدر مختلف ہے اور غالباً وہ لوگ جو اردو شاعری میں غزل کے علاوہ کوئی اور صنف سخن پسند ہی نہیں کرتے ہیں وہ اسے اپنے اس دعوے میں بطور ثبوت کے بھی پیش کرسکتے ہیں کہ غزل میں سب کچھ کہا جاسکتا ہے، پرانے استعاروں کے کلیدی الفاظ کو نئے سے نئے معنوں میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہماری غزل گوئی میں یہ بڑا ہی خوشگوار موڑ ہے اور اس سے ہم نے نئی لذت حاصل کی ہے لیکن ان کلیدی الفاظ کا محدود ذخیرہ اکتا دینے والا بھی ہے قطع نظر اس بات کے کہ وہ تلازمات کے دو مختلف لسٹ کے حامل ہوتے ہیں ایک قدیم اور ایک جدید جوان کے اشاراتی معنی کو باہمی اختلافات کی وجہ سے دھندلا بھی سکتے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ سوچنے سے میں قاصر ہوں کہ ہمارے پرانے استعاروں کے کلیدی الفاظ کا خزانہ بہت دنوں تک ہمارا ساتھ دے سکتا ہے ایک تبدیلی کی حد تک تو یہ موڑ بڑا اچھا معلوم ہوتا ہے لیکن یہ ہمیں زیادہ دور تک نہیں لے جاسکتا ہے اور اب یہ رجحان ایک قسم کی سہل پسندی میں تبدیل ہورہا ہے۔

روایت کا احترام کچھ اسی میں نہیں ہے کہ ہم پرانے استعاروں کے کلیدی الفاظ کو نئے معنوں میں استعمال کرتے رہیں۔ اس کا احترام فن کارانہ تخلیق کی روایت کو اعلیٰ سے اعلیٰ درجے پر پہنچانے میں بھی ہے۔ ہر وہ لفظ جسے ہم استعمال کرتے ہیں اپنے اندر استعارہ بننے کی

صلاحیت رکھتا ہے۔ ایک خلاق ذہن اپنے کو صرف گنے چنے الفاظ کا پابند نہیں کیا کرتا ایک بڑے شاعر کو اس سے بھی جانچا جاتا ہے کہ اس کے ذخیرۂ الفاظ میں کس قدر تنوع اور کس قدر وقعت ہے۔ اس نے اپنے تجربات کے جمالیاتی اظہار کے لیے کتنی مختلف صورتوں کو آزمایا ہے اور کتنی نئی ترکیبیں اور نئے استعارے دیے ہیں اور غالباً یہی سبب ہے کہ غزل کی اس رونق اور مقبولیت کے باوجود جوان دنوں ہے نہ تو نظم کوئی کار رجحان دیا ہے اور نہ نظم کے میدان میں نئے سے نئے تجربات کرنے ہی کا رجحان گھٹا ہوا ہے۔ مجھے ان دنوں فیض کی اس نظم نے:

یہ رات اس درد کا شجر ہے
جو مجھ سے تجھ سے عظیم تر ہے

بڑا چونکایا ہے۔ اس میں کچھ ایک عجیب سی لذت محسوس کی ہے۔ ایسا معلوم ہوا کہ جیسے کوئی سمبالک نظم اتنی اچھی پہلی بار ہماری زبان میں کہی گئی ہے۔ لیکن میرے اس خیال سے غالباً قدیم مذاق کے لوگ متفق نہ ہوں گے کیونکہ ہماری شاعری کی روایت استعاروں کی رہی ہے نہ کہ سمبل کی۔ استعارے اور سمبل کا فرق یہ ہے کہ سمبل اشیاء کے صرف رشتوں کو ظاہر کرتا ہے۔ اس کا کوئی بھی تعلق اشیاء کی شیئیت (thingness) سے نہیں ہوتا ہے۔ یعنی سمبل مجردِ محض ہوتا ہے۔ اس کے برعکس استعارہ مجرد اور محسوس دونوں ہی ہوتا ہے۔ چنانچہ یہی سبب ہے کہ سمبل میں وجہ جامع کبھی کبھی اس قدر مجرد ہوتی ہے کہ وہ سمبل نجی تلازمۂ خیال کا حامل بن جاتا ہے اور اس طرح ناقابل فہم بھی بن سکتا ہے لیکن کسی سالم تخلیق میں جو سمبالک ہو سمبل اور استعارے کا یہ فرق کوئی معنی نہیں رکھتا ہے، کیونکہ سمبالک نظم میں پوری تخلیق سمبالک ہوتی ہے نہ کہ اس کا کوئی جزو۔ ایک نظم سمبالک اس وجہ سے نہیں کہلاتی ہے کہ اس میں کچھ سمبل استعمال کیے گئے ہیں بلکہ اس لیے کہ وہ پوری نظم یا اس نظم کا پورا خیال سمبالک ہوتا ہے مثلاً گورکی کی نظم (Stormy Petrel) یا چیخوف کا ڈرامہ Sea Gull یا ابسن کا ڈرامہ (Wild Duck) کہ ان میں سے ہر ایک تخلیق سالم حیثیت سے سمبالک ہے نہ کہ جزوی حیثیت سے۔ چنانچہ جب میں نے فیض کی اس نظم کو سمبالک قرار دیا تھا تو یہی چیز میرے ذہن میں تھی نہ کہ یہ کہ اس میں بعض سمبل استعمال کیے گئے ہیں۔ ایسا تو ہماری اکثر نظموں میں ہوتا رہا ہے لیکن اب جب کہ میں اس فرق کو واضح کر چکا ہوں یہ بتلانا بھی ضروری ہے کہ اس نظم کا آخری بند درخت کے سمبل سے آزاد ہو جاتا ہے۔ یہ اس کا نقص ہے۔

لیجیے میری بات ختم ہوگئی، مضمون ختم ہوگیا۔ اب اس کے آگے جو کچھ کہوں گا وہ بیکار سی باتیں ہوں گی لیکن چونکہ کبھی کبھی بیکار باتیں بھی مفید بن جاتی ہیں اس لیے کچھ ایک آدھ بات۔

اس مضمون میں نہ تو شاعری کو کسی ایک ٹایپ میں جکڑنے کی کوشش کی گئی ہے نہ اسے کسی ایک اسلوب میں محدود کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہر گلے را رنگ و بوئے دیگر است۔ ہر وہ شے جو کثرت الصورت ہے، اور شاعری بھی ویسی ہی ایک شے ہے۔ وہ اپنی ذات میں کسی نہ کسی وحدت کی بھی پابند ہوتی ہے۔ یہ قانون فطرت ہے، اس سے نہ تو شاعری آزاد ہے اور نہ کوئی اور شے، چنانچہ یہاں بحث شاعری کے اُسی اصولی قانون یعنی قانونِ حسن سے کی گئی ہے جو مختلف اسالیب اور اصناف میں جلوہ گر رہتا ہے، اگر حسن شعر کی کونپل استعارے ہی کے حجاب سے نمو کرتی ہے اور اسی کے آئینے میں آرائشِ جمال کرتی ہے تو اس کی طرف اشارہ کرنے میں میرا کیا قصور ہے۔ ہاں بات ذرا طول پکڑ گئی اس کے لیے معذرت خواہ ضرور ہوں۔

○

('نیا دور' کراچی 1956)

زندہ علامتیں: باطنیت کا سر چشمہ

اگر انسانی ذہن کی یہ عمیق خصوصیت ہے کہ وہ علامت وضع کر لیتا ہے تو یہ بھی یقینی ہے کہ ذہن زبان سے کہیں نچلی سطح پر بھی علامت وضع کر لیتا ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ حسی تجربے یا حسی تخیل کا داخلی ریکارڈ اصلی تجربے کی بلاواسطہ نقل نہیں بلکہ نقل کے دوران میں تظلیل کے باعث ایک نئی شکل اختیار کر لیتا ہے جسے ہم 'تصویر' کہتے ہیں۔ تصویر میں اصلی بصری تجربے کی سیمابی گریز پائی نہیں ہوتی، بلکہ ایک وحدت اور پائدار انفرادیت ہوتی ہے جس کے باعث تصویر محض محسوساتی نہ رہی بلکہ ذہن کی حقیقی ملکیت بن گئی ہے۔

اس کے علاوہ وہ حقیقی محسوسات کی طرح فطری مظاہر کی نوعیت و ماہیت سے معین و محدود نہیں ہوئی، بلکہ اُن چھوٹی چھوٹی غیر مربوط آوازوں کی طرح آزاد ہے جو بچہ اپنی مرضی سے اور اپنے جذبات کی رَو میں نکالتا ہے۔ ہم اپنی مرضی سے اپنے وضع کردہ خیالی پیکروں سے اُس خلا کو پُر کر سکتے ہیں جو حقیقی اشیا اور ہمارے درمیان موجود ہے۔ ہم اُن کی مدد سے نامعلوم دنیا کی بھی خالی جگہوں کو پُر کر سکتے ہیں۔ ہم جب چاہیں ان خیالی پیکروں کو خارجی اور حقیقی واقعات میں خلل ڈالے بغیر توڑ بھی سکتے ہیں۔ وہ ہماری اپنی پیداوار ہیں لیکن ہمارے جسمانی افعال کی طرح ہماری ذات کے جزو نہیں۔ وہ تو زبان سے بے ساختہ نکلے ہوئے الفاظ کی مانند ہیں۔ ایسی بیرونی چیزیں ہیں جن سے ہم کام لے سکتے ہیں۔ ایسی چیزیں ہیں جو ہمیں حیران بھی کرتی ہیں اور خوف زدہ بھی، ایسے زندہ تجربات ہیں جن کے بارے میں ہم غور و فکر کر سکتے ہیں۔

مختصر یہ کہ تمثالی پیکر علامتوں کی تمام صفتوں کے حامل ہوتے ہیں۔ اگر یہ کمزور حسی تجربات ہوتے تو قدرت کا نظام درہم برہم ہو کر رہ جاتا۔ یہ اچھا ہی ہے کہ ہم عام طور پر ان کو

حقیقی محسوسات نہیں سمجھتے بلکہ صرف یہ سمجھتے ہیں کہ ان کی مدد سے دوسری چیزوں کا مفہوم سمجھا جاسکتا ہے، یعنی یہ تو اشیا کے محض تمثالی پیکر ہیں، محض علامتیں ہیں جن کی مدد سے چیزوں کا ادراک کیا جاسکتا ہے۔ حافظے میں محفوظ رکھا جاسکتا ہے۔ اُن پر غور وفکر کیا جاسکتا ہے۔ وہ بذاتِ خود کوئی حقیقی چیز نہیں۔ ان کے علامتی عمل کا بہترین ثبوت یہ ہے کہ ان میں استعارہ بننے کا رجحان موجود ہے۔ ان میں صرف یہی صلاحیت نہیں ہوتی کہ وہ اُن اشیاء کو تضمینی طور پر ظاہر کرسکیں جن سے ہمارے حسّی تجربات نے اُن کو تلازم کے اصول کی بنا پر اخذ کیا ہے (مثلاً گھنٹی کو دیکھ کر اُس کے بجنے کا وقت اور یوں کھانا یاد آجائے) بلکہ وہ اُن محسوس اشیا کو ظاہر کرنے کی بھی صلاحیت رکھتے ہیں جو حقیقی اشیا کے ساتھ منطقی مشابہت رکھتی ہیں۔ گلاب کے پھول کا تمثالی پیکر اتنی آسانی سے نسوانی حسن کی علامتوں سے وابستہ ہوجاتا ہے کہ گلاب کے پھولوں کو لڑکیوں کے مقابلے میں ترکاریوں سے وابستہ کرنا مشکل ہوجاتا ہے۔ آگ زندگی اور موت جذبات کی قدرتی علامت ہے، حالانکہ یہ ایک ایسا عنصر ہے جس میں کوئی چیز زندہ نہیں رہ سکتی۔ آگ کی مسلسل حرکت اور چمک، گرمی اور رنگ اِس کو ان تمام چیزوں کی علامت خود بخود بنا دیتی ہے جن میں زندگی اور حرارت ہے، جو محسوس کرتی ہیں اور جو متحرک ہیں۔ اِسی لیے حقیقی تاثرات کی رواں دواں ندّی سے تصورات حاصل کرنے کا بہترین ذریعہ تمثالی پیکر ہیں۔ ہم ابتدائی تجریدات، انھیں کی مدد سے اخذ کرتے ہیں۔ ان کی مدد سے ہمارے عمومی تصورات کا اظہار فوراً اور خود بخود ہوتا رہتا ہے۔

جس طرح لفظی علامتیت بچپن کے یک لفظی فقرے سے ترقی کرتے کرتے اُس مرکب تعریفی ڈھانچے تک جا پہنچتی ہے جسے ہم 'زبان' کہتے ہیں، اِسی طرح تمثیلی علامتیت کا بھی مخصوص انداز میں ارتقا ہوتا ہے۔ اس کا آغاز اُس واحد لمحاتی اور ساکن تمثال سے ہوتا ہے جو ایک سادہ تصور کو ظاہر کرتا ہے پھر یہ ترقی کرتے کرتے یکے بعد دیگرے بڑے بڑے تمثالی پیکروں تک جا پہنچتا ہے جن میں سے ہر ایک دوسروں سے مربوط ہوتا ہے۔ مثلاً ہر دم بدلتے ہوئے نظارے، حتیٰ کہ متحرک اشیاء کی رویت بھی جس سے ہم واقعات کی روانی کا تصور کرتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہا جاسکتا ہے کہ تمثالوں سے جو پہلا کام لیا جاتا ہے وہ کہانی کا ایک نقشہ تیار کرنا ہوتا ہے جس طرح ہم لفظوں سے پہلا کام لیتے ہیں کہ وہ کسی چیز کو بیان کریں۔

تمثال آفرینی گویا ہمارے الجھے ہوئے اور غیر تربیت یافتہ فکر کا ذریعۂ اظہار ہے اور کہانیاں اس کی اوّلین پیداوار ہیں۔ ہم چیزوں کے بارے میں یوں سوچتے ہیں کہ وہ واقع ہو رہی ہیں، انھیں حافظے میں محفوظ رکھا جاسکتا ہے اور مناسب وقت پر تیار کیا جا سکتا ہے۔ وہ تخیلاتی ہیں یا آئندہ رونما ہونے والی ہیں۔ ہم اُس جوتے کی تصویر کا نقشہ اپنے تصور میں بسا لیتے ہیں۔ جسے ہم خریدنا چاہتے ہیں اور بعض دفعہ اُسے خریدنے اور قیمت چکانے کا پورا منظر بھی آنکھوں کے سامنے آجاتا ہے۔ دریا کے کنارے کسی شخص کے ڈوبنے کا منظر ہمارے تصور میں آسانی سے آجاتا ہے۔ تصویریں اور کہانیاں ذہن کا خام مواد یا حاضر مال یا کل کائنات ہے۔ وہ زیادہ بڑے اور زیادہ پیچیدہ عناصر جو واقعات کو علامت کا روپ دیتے ہیں۔ اُن میں صرف بصری، حرکی اور اہتزازی اجزائے ترکیبی نہیں ہوتے، بلکہ کچھ اور اجزا بھی ہوتے ہیں۔ اسی بنا پر انھیں 'کہانی کے تمثالی پیکر' کہنا گمراہ کن ہے۔ میں انھیں 'ذہنی شبیہ' کا نام دوں گی۔

تمام علامتوں کی طرح ذہنی شبیہات بھی خصوصی تجربات سے پیدا ہوتی ہیں۔ حتیٰ کہ نہایت غیر طبعی شبیہات بھی مشہور واقعات ہی پر مبنی ہوتی ہیں۔ لیکن اصلی ادراک کو عملِ تجرید کی مدد سے متصور کر کے حقیقی واقعات کے لیے بطورِ علامت استعمال کیا جاتا ہے۔ اگر کسی شئے مدرکہ کو ہم حافظے میں محفوظ رکھنا چاہتے ہیں تو پہلے اُسے ذہنی شبیہ کی شکل میں تبدیل کرنا ہوتا ہے، جس کے بعد جب کبھی وہ واقعہ دوبارہ ہمارے سامنے آتا ہے تو ہم اسے پہچان لیتے ہیں یا تخیل میں لا سکتے ہیں۔ اگر چہ کوئی واقعہ اپنی اصلی شکل میں دوبارہ پیش نہیں آتا، تاہم ہمارے سامنے جو واقعہ آتا ہے وہ پہلے سے مشابہ ہوسکتا ہے۔ جوں ہی وہ دوبارہ سامنے آتا ہے۔ ہم اسے فوراً پہچان لیتے ہیں، چونکہ پہلے تجربے کے وقت ہم نے اُس کو عمل تجرید کی مدد سے ذہنی شبیہ کی شکل دے لی تھی۔ ذہنی شبیہ صرف چند عمومی صفات کی حامل ہوتی ہے اور ہر نئے واقعے کو اسی لیے پہچان لیا جاتا ہے کہ اُس میں سابقہ واقعے کی یہ عمومی صفات ضرور موجود ہوتی ہیں۔

فرض کیجیے کہ ایک شخص اپنی زندگی میں پہلی گاڑی کو آتے ہوئے اور اسٹیشن پر رُکتے ہوئے دیکھتا ہے۔ اُس کے ذہن میں شور، لوگوں کے ہجوم بھاپ اور ایک عظیم الشان متحرک شے کے آہستہ آہستہ رک جانے کا عمومی تاثر پیدا ہوتا ہے۔ یہ ممکن ہے کہ اس نے گاڑیوں کے چلتے ہوئے پہیوں کو نہ دیکھا ہو صرف گھومتے ہوئے ڈنڈوں کو دیکھا ہو۔ شاید اُس نے بھاپ اور

دھوئیں، مال گاڑی اور مسافر گاڑی، درجہ اوّل اور درجہ دوم کا فرق بھی محسوس نہ کیا ہو۔ لیکن ان تفصیلات کو نہ دیکھیے یا نہ دیکھ سکنے کے باوجود جب وہ گاڑی کو دوبارہ اسٹیشن پر آتے ہوئے دیکھے گا تو وہ پورے عمل سے کچھ نہ کچھ مانوس ہوگا۔ اس کے ذہن میں پہلی گاڑی کی یہ شبیہ موجود تھی جس کی مدد سے اُس نے گاڑی کو دوبارہ آنے پر پہچان لیا ہے۔ ہر وہ شے جو دوبارہ ہمارے سامنے آتی ہے، پہلی بار سے مشابہ یا غیر مشابہ ہوتی ہے۔ گاڑی کا اسٹیشن پر رُکنے کا تصور جس میں کئی قسم کے تاثرات شامل ہیں، درحقیقت پہلی بار کے تجربے سے حاصل کردہ تجریدات پر منحصر ہے۔

ان ذہنی شبیہات کے علامتی مقام کی تصدیق اس حقیقت سے بھی ہوجاتی ہے کہ وہ علامتوں کے چند بنیادی قوانین کی بڑی باقاعدگی سے پیروی کرتی ہیں۔ الفاظ اور تمثال کی طرح وہ نہ صرف لغوی اعتبار سے تصورات سے متعلق ہوتی ہیں بلکہ وہ استعاری مفہوم کو بھی ادا کرنے کی صلاحیت رکھتی ہیں۔ ہماری مختصر سی زندگی میں واقعات اور افعال، حرکات اور جذبات کا ذخیرہ لامحدود ہے۔ نئے تجربات ہر لحہ ہم پر وارد ہوتے رہتے ہیں اور کوئی ذہن ان تمام واقعات، افعال اور ردعمل کو خالص لغوی مفہوم میں نہیں سمجھ سکتا۔ ان چیزوں کو سمجھنے کی بنیاد تصور ہے اور تصور اپنے اظہار کے لیے کوئی نہ کوئی زبان چاہتا ہے۔ ہماری ذہنی شبیہات میں عام طور پر کوئی نہ کوئی چیز ایسی ضرور ہوتی ہے جو استعارے کے طور پر مستعمل ہوسکتی ہے اور یہ چیز لازماً لفظی اظہار کی پابند ہوتی ہے۔ اسٹیشن پر آکر رک جانے والی گاڑی کئی نامعلوم خطرات کا پیش خیمہ بھی بن سکتی ہے۔ ہمیں معلوم ہے کہ اگر ہم انجن کے سامنے کھڑے ہوں گے تو وہ ہمیں کچل کر رکھ دے گا۔ گاڑی کے آنے کے ساتھ ہمارے ذہن میں پہلے وہ خطرات آتے ہیں جو ہمارے تصور میں آسکتے ہیں۔ وہ ذہنی شبیہ جس کے لغوی معنی گاڑی کے 'حادثے' کے ہیں، یہاں بدل جاتی ہے اور ریل گاڑی یا انجن پر اس کا اطلاق غیر متعلق ہوجاتا ہے۔ صرف وہ خصوصیات اہم اور بامعنی ہیں جو آنے والے واقعے کو علامتی شکل دے سکتی ہیں۔۔۔ مثلاً انجن کی طاقت، رفتار اور سمت۔ یہاں ذہنی شبیہ ایک مجازی شے ہے۔ بےلفظ وقوف کا استعارہ ہے۔

استعارہ ہر مفہوم کی نشو ونما کا قانون ہے۔ اس کا ثبوت اس حقیقت سے ملتا ہے کہ انسانی ذہن کی ادنیٰ اور غیرارادی پیداوار خالص استعاری شبیہات ہیں جن کے کوئی لغوی معنی نہیں ہوتے۔ میری مراد خوابوں کی بدمست اور بے روک ٹوک علامتوں سے ہے۔

سب سے پہلی چیز جسے جبلی طور پر تصور کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ وہ زندہ رہنے کا تجربہ ہے۔ زندگی ضروریات، خواہشات، ان کی تکمیل اور پھر مزید ضروریات کا ختم نہ ہونے والا سلسلہ ہے جس میں کہیں کہیں ناکامیاں اور نامرادیاں بھی شامل ہیں۔ اگر زندگی کی بنیادی ضروریات زیادہ دیر تک پوری نہ ہوں تو زندگی ختم ہو جاتی ہے۔ ہمارا پہلا شعور ضرورت کا احساس ہے جس کا دوسرا نام خواہش ہے۔ اسی لیے ہمارے ابتدائی تصورات خواہش ہی کے معروضات ہیں۔

چھوٹے بچوں کے ذہن ان مفروضات کے نام، شکلوں اور نسبتوں سے بالکل ناواقف ہوتے ہیں۔ بچہ کھانے سے واقف ہوتا ہے، لیکن کھانا کہاں سے آتا ہے، اس سے ناواقف ہے۔ سوائے اپنی ماں کی چھاتی کے اس یا اس کی مبہم شکل کے، اُس کے نزدیک آرام اور حفاظت، کسی شخص کا قریب یا دور ہونا، روشنی اور حرکت سب بے معنی چیزیں ہیں۔ حواس سے جو اولین تمثالی پیکر اُس کے ذہن میں پیدا ہوتے ہیں وہ اُس کی موجودہ خواہشات کی تکمیل اور غیر موجود اشیاء سے وابستہ ہوتے ہیں۔ ہر نرم چیز ماں ہے، ہر وہ چیز جو اُس کی دسترس میں ہے کھانا ہے۔ جب وہ گر پڑتا ہے (خواہ اُس وقت وہ بستر ہی میں ہو) تو یہ اس کی جان کے لیے زبردست خطرہ ہے — عدم تحفظ کے احساس کی پہلی واضح علامت۔

بیداری کے مختصر وقفوں میں اس کے حواس خارجی دنیا کے حالت سے باخبر ہونا سیکھتے ہیں۔ شور و غوغا اُس کے بہرے پن پر حاوی ہوتا چلا جاتا ہے اور رنگ اور روشنی کی دنیا اُس کی منتشر توجہ کو اپنی طرف منعطف کرتی رہتی ہے اور یوں اس کی بچگانہ علامتوں میں اضافہ ہوتا رہتا ہے۔ خواہش اور ذہنی شبیہ ساتھ ساتھ بڑھتی ہیں، چونکہ اس کے ذہن کا بنیادی کام تصور کرنا ہے۔ اِس لیے بے شمار خیالات اور تصورات پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہر اُس چیز کی خواہش بھی اس کے دل میں ضرور پیدا ہو جس کے متعلق وہ سوچ سکتا اور خواب دیکھتا ہے۔ خواہش ذہن کے پیچھے چھپی ہوئی ایک قوت ہے جو ذہن کو عمل پر اُکساتی اور یوں اُسے زرخیز اور تعمیری بناتی ہے۔ ایک حد سے زیادہ فعال ذہن تنقید کی صلاحیت سے بے بہرہ ہوتا ہے۔ جس طرح زیادہ کھانا کھانے والا شخص نفاست سے محروم ہوتا ہے۔ بچے خواب اور حقیقت، واقعے اور قصے میں تمیز نہیں کر سکتے اور ہر چیز کو سمجھنے کی جلدی میں بے شمار تجربات کو بیک وقت سمجھنے کے اضطراب میں عجیب و غریب ان ہونے خیالات گڑھ لیتے ہیں چونکہ ان کی قوتِ متخیلہ

کا ذخیرہ ان کے اس مقصد کے مقابلے میں ہمیشہ بالکل محدود ہوتا ہے۔ اس لیے ہر علامت لغوی اور استعاری دونوں معنوں میں مستعمل ہوتی ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ایک خیالی دنیا، ایک پرستان وجود میں آجاتا ہے۔

اس حقیقت کا ثبوت نہ صرف بچوں میں نظر آتا ہے (جن کے آزاد تخیل پر بڑوں کی لغوی منطق چند حدود عائد کرتی ہے) بلکہ قدیم معاشروں میں بھی نظر آتا ہے جن کے بہترین خیال پر بھی 'بچکانہ' کی مہر لگی ہوئی ہے۔ بعض ان قوتوں کی زبان کے استعمال سے جن کو ہم 'وحشی' کہتے ہیں۔ معلوم ہوتا ہے کہ ہر علامت کا مفہوم استعاری ہے وہ لغوی مفہوم کو عمداً نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ایمائیل کیلیٹ نے اس امر کا خاص طور پر مطالعہ کیا ہے۔ اُس نے اس کو تفکر کے 'نمو پذیر مرحلے' کا نام دیا ہے۔ وہ غیر لغوی علامتیت کے اس زبردست الجھاؤ اور ژولیدگی کو جنگل سے تشبیہ دیتا ہے جس میں ہر پودا بکثرت ہونے کے باعث دوسرے پودے کی پرورش اور نشو ونما میں رکاوٹ بن جاتا ہے۔ علامتوں کے اِس مسرفانہ استعمال کی وجہ یہ ہے کہ ایک نمو پذیر نسل کی عقلی ضروریات روز افزوں ہوتی ہے۔ جب تفکر کے بڑھتے ہوئے امکانات کا شعور ہوتا ہے تو اس وقت روزمرہ کی زبان کی تنگ دامانی بہت گراں گزرتی ہے۔ محسوسات عقل وفہم سے اس حد تک بڑھ جاتے ہیں کہ ہر لفظ، ہر جملہ خواہ روایتی طور پر وہ کتنا ہی لغوی مفہوم کا حامل ہو، اپنے اندر کوئی نہ کوئی بامعنی استعارہ ضرور مخفی رکھتا ہے۔ استعارے کی نشو ونما اور ترقی کا انحصار ذہن کی مخصوص حالت پر ہے۔ مجازی تمثال کی خصوصیت یہ ہے کہ اُس کی تمثیلی حیثیت کو تسلیم نہیں کیا جاتا۔ صرف وہی ذہن مجاز اور حقیقت میں فرق قائم کرسکتا ہے جو خیال کی لغوی ہیئت اور شاعرانہ ہیئت دونوں کا ادراک کرسکتا ہے۔ حقیقت کا پہلا پہلا اور یکا یک آمنا سامنا ہونے پر مافیہ اور ہیئت میں کوئی فرق نہیں ہوتا۔ ہمارے نہایت ابتدائی تصورات — مثلاً خوابوں کے استعاری تخیلات — میں ہمارے جذبات معنی کے تابع نہیں، علامت کے تابع ہوتے ہیں۔ یہ دوسری بات ہے کہ ہم اِس علامت سے واقف نہیں ہوتے۔ خواب میں ہمیں اکثر عام چیزیں — درخت، مچھلی، ٹوپی، سیڑھیاں — ہی نظر آتی ہیں جو یا تو ہم میں زبردست خوف پیدا کرتی ہیں یا ہمارے لیے زبردست فائدے کی حامل نظر آتی ہیں۔ یہ عام چیزیں خواب میں اتنی اہمیت کس طرح حاصل کرلیتی ہیں، ہمیں نہیں معلوم۔ البتہ ہمارا جذباتی ردعمل اُس چیز سے وابستہ خیال کے مطابق ہوتا ہے، لیکن جب تک وہ خیال صرف ہمارے جسم میں زندہ رہے گا، اُس وقت تک

ہم اسے اس کی علامتی شکل سے ممیز نہیں کر سکتے جو اہلِ لغت کے نزدیک کوئی اہمیت نہیں رکھتی۔
قدیم انسان کا تفکر خواب کی سطح سے کچھ زیادہ بلند نہیں۔ اُس کا طریقۂ کار خواب کے طریقۂ کار سے ملتا جلتا ہے۔ وہ اشیا جو خواب کی حالت میں بطور علامت استعمال ہو سکتی ہیں، وہ بیداری کی حالت میں بھی اس شخص کے لیے اہم ہوتی ہیں۔ اگر چہ عملی حیثیت میں اُن کا کوئی فائدہ یا نقصان نہیں ہوتا، تاہم وہ جذبات کو ضرور متاثر کرتی ہیں۔ آسٹریلیا کی قدیم اقوام کا چورنجا (چھوٹی تختی جو ایک شخص کی روح کی حامل سمجھی جاتی تھی) قدیم مصریوں کا متبرک بھونرا اور وہ تعویذ جو ایک یونانی عورت مندر جاتے ہوئے ساتھ لے جاتی تھی — اور یہ اس قسم کی بے شمار چیزیں بے اندازہ قدر و قیمت کی حامل متصور ہوتی ہیں۔ یہ علامتیں خواب کی دنیا سے ملتی جلتی ہیں اور بیداری کی حالت میں بھی مقدس سمجھی جاتی ہیں۔ اِن کی موجودگی سے تخیلاتی عمل خواب کی دنیا سے نکل کر حقیقت کی دنیا میں آ جاتا ہے اور ذہنی شبیہ 'تبرکات' کا خارجی قالب پہن کر سامنے آتی ہے۔

جب ہم خوابوں کا مطالعہ کرتے ہیں تو ان بظاہر بے معنی لیکن مقدس اشیاء کے اصل مفہوم کا سراغ مل جاتا ہے۔ یہ یا تو لنگ کی علامتیں ہوتی ہیں یا موت کی، اس ضمن میں ہمیں تحلیل نفسی کے ماہرین کی تحقیقات کا مطالعہ کرنے کی ضرورت نہیں، انسانیات یا آثارِ قدیمہ کا ہر طالب علم اس کی تصدیق کر سکتا ہے۔ قدیم مذہب کے عام اور نمایاں موضوعات زندگی اور زندگی بخش اشیا، موت اور مردہ اشیا ہی تھے۔ دیوتا صرف تخلیقی قوت کے نمائندہ تھے۔ کچھ جانور انسانوں کے لیے فطری علامت کا کام دیتے ہیں مثلاً زمین میں چھپا ہوا سانپ، پر جوش بیل، پراسرار طویل العمر، مگر مچھ جو دوسروں کے لیے موت کا باعث ہو جاتا ہے۔ جب تمدن میں ترقی ہوتی ہے تو اِن کے بتوں کو مندروں میں رکھا جاتا ہے یا جلوس کی شکل میں عزت کے ساتھ ان کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔ اِس نمائش سے اُن کی فطرتی اور ظاہری شکل کے بجائے اُن کی علامتی خواص کا مظاہرہ کرنا مقصود ہوتا ہے۔ اسی لیے بعض دفعہ سانپ کا بت اصل سانپ سے مختلف ہوتا ہے۔ کبھی اس کے سینگ ہوتے ہیں اور کبھی اُس کے ڈاڑھی لگا دی جاتی ہے یا بیل کا چہرہ انسان کے چہرے کی مانند بنا دیا جاتا ہے اور اس کے بازو بھی لگا دیے جاتے ہیں۔

یہ مقدس اور متبرک چیزیں خاص جذبہ پیدا کرتی ہیں جو کسی فائدہ مند شے مثلاً تیز ہتھیار یا نئے غلام کے حاصل ہونے کی خوشی سے مختلف ہے۔ بڑی مچھلی پکڑنے یا کوئی کھیل جیتنے کی خوشی

مذہبی رسوم کی خوشی سے بالکل علیحدہ چیز ہے۔ مگر کیفیت کے لحاظ سے دونوں میں کوئی فرق نہیں ہونا چاہیے۔ دیوتا اپنے پجاریوں کے جان و مال کی حفاظت کرتا ہے جس طرح باپ اپنے بچوں کی حفاظت کرتا ہے۔ ہمارے بچے بڑوں کی زیرنگرانی رہتے ہیں اور اسی بنا پر تحفظ کا احساس بھی رکھتے ہیں، لیکن ایسا کبھی نہیں ہوتا کہ وہ بڑوں کی تعریف کے راگ گانے شروع کردیں۔ لیکن دیوتاؤں کے معاملے میں ایسا ہوتا ہے۔ مذہبی جشن یا خوشی خاص مواقع سے وابستہ ہوتی ہے جب دیوتا کی علامت (یعنی بت وغیرہ) کا عام دیدار کیا جاتا ہے۔ اس کے بعد ایک شخص خاص طور پر اس خوشی کا اظہار بلند آواز سے کرتا ہے اور اس کے بعد دوسرے لوگ اس کی پیروی کرتے ہیں اور اس طرح تمام مجمع جوش و جذبے سے معمور ہو جاتا ہے۔ ان کی خوشی کا اصل موجب کوئی واقعہ نہیں بلکہ ایک تصور ہے جو ان کے سامنے موجود ہے۔ ان کی توجہ کا مرکز ایسی اشیاء ہیں جو انفعالی حیثیت رکھتی ہیں اور ایک خاص تصور کی نمائندگی کرنے کے سوا بالکل بے مقصد ہوتی ہیں۔

تصور کی قوت — خیالات پیدا کرنے کی قوت — صرف انسان سے مخصوص ہے اور اس قوت کا شعور انسانی طاقت کا زبردست احساس ہے۔ جب کوئی نیا تصور ذہن میں آتا ہے تو انسان بے اندازہ خوشی محسوس کرتا ہے۔ وہ علامتیں جو موت اور زندگی، انسان اور کائنات کے بنیادی تصورات کی حامل ہوتی ہیں۔ قدرتی طور پر مقدس ہوتی ہیں۔ لیکن عام آدمی علامت اور اس کے مفہوم میں تمیز نہیں کرتا۔ وہ صرف چیز کی ظاہری شکل دیکھتا ہے۔ وہ سانپ درخت یا پرندے کو دیکھتا ہے۔ اگر علامت کو سمجھتا بھی ہے تو اس علامت کو جو انسانی ذہن نے نہ بنائی ہو، بلکہ قدرتی مادّی اشیا میں سے ایک شے کے ساتھ خود بخود وابستہ ہوگئی ہے۔ اس خاص شے کے ساتھ تقدس کیوں وابستہ ہو جاتا ہے اس کی بظاہر کوئی وجہ نظر نہیں آتی۔ اُس کی اہمیت کا راز صرف یہ ہے کہ اُس سے انسان کی اُمید، قسمت اور طاقت وابستہ ہے۔ متبرک اشیاء سے جو عملی فوائد وابستہ ہیں وہ ایک خواب کا استعارہ ہے جو انسان کی تصور پیدا کرنے کی قوت کا مظاہرہ ہے۔ جس چیز میں حرکت اور زندگی ہے، اُسے زندگی کا سرچشمہ قرار دیا جاتا ہے اور جس چیز سے مردنی اور پژمردگی ظاہر ہوتی ہے، اُسے موت کا نمائندہ سمجھا جاتا ہے۔ وحشی اقوام کے متعلق یہ مشہور ہے کہ وہ علت و معلول کے قانون سے بظاہر ناواقف ہوتے ہیں لیکن ان کی یہ جہالت دراصل ذہن کے اسی قانون پر مبنی ہے جو نہ صرف قدیم مذاہب میں کارفرما ہے بلکہ ہمارے عام عقائد

میں بھی اس کی جھلک نظر آتی ہے۔ مثلاً یہ عقیدہ کہ چند الفاظ کا منتر پڑھنے سے انسان نظرِ بد سے محفوظ ہو جاتا ہے یا یہ کہ جس گھر میں حضرت مریم کی تصویر آویزاں ہو وہ شیطان سے محفوظ رہتا ہے۔ ایسے تصورات علامتی اور عملی اقدار، کسی چیز کے ظاہری اعمال اور اندرونی اعمال میں فرق قائم کرنے کے باعث پیدا ہوتے ہیں۔ اس فرق کی بنیاد اتنی گہری ہے کہ اسے محض بے وقوفی کہہ کر ٹالا نہیں جا سکتا۔ زندگی کے دوسرے اہم معاملات کی طرح ہم ان چیزوں کو بھی اہم سمجھتے ہیں۔ ہمیں ہر لمحہ تصورات سے سروکار ہوتا ہے اور ہم ان کو خارجی شکل دینے پر اپنے آپ کو مجبور پاتے ہیں۔

جب ہم متبرک اشیاء کا مشاہدہ کرتے ہیں تو ایک قسم کی عقلی تحریک یا ترغیب پیدا ہوتی ہے۔ ہم اسے عقلی اس لیے کہتے ہیں کہ وہ ذہنی عمل ہوتا ہے۔ اس تحریک یا ترغیب کے باعث ہم زندگی اور طاقت، مردانگی، کشمکش اور موت کو محسوس کر لیتے ہیں۔ ایسے مشاہدے کے دائرے میں تمام انسانی جذبات آ جاتے ہیں۔ ان مقدس جذبات کا اولین اظہار درحقیقت خود بخود ہوتا ہے۔ غیر شعوری طور پر احساسات چیخ و پکار، ناچنے، کودنے یا بچے کی طرح زمین پر لڑھکنے کی شکل اختیار کرتے ہیں لیکن بہت جلد یہ اظہار ایک عادت بن جاتا ہے اور اس کا مقصد ایک شخص کے دبے ہوئے جذبات کی بھڑاس نکالنا نہیں ہوتا بلکہ ان جذبات کو ظاہر کرنا ہوتا ہے۔ ایک پرجوش اظہار کو دیکھ کر دوسرے بھی اس کی پیروی پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ چیخ کا جواب چیخ سے دیا جاتا ہے۔ اس طرح مختلف لوگوں کا شور و غل اور اُچھل کود اجتماعی ناچ کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ حتیٰ کہ وہ لوگ بھی جو داخلی طور پر اس موقع سے متاثر نہیں ہوتے، اس اجتماعی چیخ یا رقص میں شامل ہو جاتے ہیں۔

لیکن جب داخلی جوش یا مجبوری موجود نہ ہو تو اس شخص کا فعل اظہارِ ذات کا موجب نہیں ہوتا، وہ صرف منطقی معنوں میں اظہاری ہے۔ وہ فعل جن جذبات کا مظہر ہوتا ہے، اُن کی نشانی نہیں ہوتا بلکہ محض اُن کی علامت ہوتا ہے۔ وہ احساس کی فطری نشو و نما کی تکمیل نہیں کرتا بلکہ صرف احساس کو ظاہر کرتا ہے اور ممکن ہے کہ اس سے صرف اس احساس کے وجود کا شعور پیدا ہو جب کوئی عمل اس نوعیت کا ہو تو وہ جسمانی حرکت کہلاتا ہے۔[1]

وہ افعال جو جذبے کی مجبوری سے ظاہر ہوتے ہیں، اپنی پوری تفصیلات کے ساتھ تکمیل تک پہنچتے ہیں۔ بشرطیکہ اُن کے اظہار میں کوئی رکاوٹ نہ ہو لیکن جسمانی حرکات بعض دفعہ

نامکمل نقالی ہوتی ہیں جن سے اصل افعال کے صرف چند اہم پہلو ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ اظہاری صورتیں اور صحیح علامتیں ہیں۔ ہم ان کو شعوری طور پر اُن احساسات کے اظہار و ابلاغ کے لیے استعمال کر سکتے ہیں۔ جن سے اصلی اور فطری افعال پیدا ہوئے۔ چونکہ وہ محض جذباتی افعال نہیں، بلکہ شعوری افعال ہوتے ہیں، اس لیے اُن میں غیر ارادی تبدیلیاں پیدا نہیں ہو سکتیں بلکہ اُن کی تکرار میں ایک منظم بندش اور باقاعدگی پیدا ہو جاتی ہے جس کے باعث اس کی صورتیں اس طرح مانوس ہو جاتی ہیں۔ جس طرح الفاظ یا نثر۔

جب مقدس اشیاء کی موجودگی میں ہمارے افعال میں اس قسم کی نظم و ترتیب پیدا ہو جاتی ہے تو یہ افعال رسوم بن جاتے ہیں۔ یہ زندہ علامات کا تکملہ ہوتے ہیں۔ کیونکہ جس طرح زندہ علامات انسانی زندگی کے بنیادی حقائق تخلیق و تولید، کامرانی اور موت کی قوتوں کو ظاہر کرتی ہے۔ اِس طرح رسوم ان بلند و بالا حقائق کے متعلق انسانی ردِ عمل کا تعین کرتی اور ان کو محفوظ کرتی ہیں۔ رسم احساسات کا منطقی حیثیت میں (نہ کہ عضویاتی حیثیت میں) اظہار ہے۔ ممکن ہے کہ اس میں بقول ارسطو 'تطہیر جذبات' کی صفت موجود ہو، لیکن یہ چیز اُس کی خصوصیت میں شامل نہیں۔ یہ بنیادی طور پر احساسات کی ترتیل ہے۔ اس ترتیل کی آخری پیداوار سادہ جذبہ نہیں بلکہ ایک پیچیدہ اور مستقل 'رویہ' ہے۔ یہ رویہ ایک عبادت گزار شخص کا وہ ردِ عمل ہے۔ جو مقدس اشیاء یا علامات سے روحانی فیض کا اکتساب کرتے ہوئے اس سے ظاہر ہوتا ہے۔ یہ ایک جذباتی اسلوب ہے جو ہر فرد کی زندگی میں کارفرما اور اس پر حاوی ہوتا ہے۔ اس کی شناخت کا صرف ایک ہی واضح ذریعہ ہے اور وہ ہے منظم اور باقاعدہ جسمانی حرکات و سکنات، اس سے قبائلی یا جماعتی اتحاد و یگانگت اور سچائی اور حفاظت کا احساس پیدا ہوتا ہے۔ باقاعدگی سے ادا کی جانے والی رسم زندگی کے بنیادی اور اوّلین حقائق سے متعلقہ جذبات کی نشان دہی کرتی ہے۔ یہ جذبات کا آزادانہ اظہار نہیں بلکہ 'صحیح رویوں' کی منظم مشق ہے۔

لیکن جذباتی رویے ہمیشہ روزمرہ کی زندگی کے تقاضوں سے مربوط ہوتے ہیں۔ ہمارے تفکرات اور ہماری خواہشات، ہماری یادیں اور اُمیدیں ان پر اثر انداز ہوتی رہتی ہیں۔ لوگوں کے خیال میں مقدس اشیاء زندگی اور موت کی علامات نہیں ہوتیں بلکہ وہ یہ سمجھتے ہیں کہ مقدس اشیاء ہی زندگی دیتی اور موت لاتی ہیں۔ اس لیے نہ صرف ان کی تعظیم کی جاتی ہے بلکہ خدمت اور قربانی کے ذریعے ان کو خوش کرنے کی کوشش بھی کی جاتی ہے۔ لوگ اُن سے خوف زدہ

بھی ہوتے ہیں اور ان پر اعتماد بھی کرتے ہیں۔ مصیبت کے وقت ان کو مدد کے لیے پکارا بھی جاتا ہے۔ ان میں اتنی قوت سمجھی جاتی ہے کہ وہ خشک سالی اور قحط کو ختم کر سکتی ہیں۔ وبا کو دور کسی اور جنگ کا پانسہ بدل سکتی ہیں۔ مقدس تابوت بنی اسرائیل کی فتح کا باعث ہوتا ہے۔ جب وہ اہلِ فلسطین کے قبضے میں ہو تو اُن کے لیے بیماریوں اور وباؤں کا موجب بن جاتا ہے۔ جب فتح اور کامرانی حاصل ہوتی ہے تو اُسی کے فیضان کا نتیجہ سمجھا جاتا ہے۔ خاص واقعات اور خاص جذبات اس مقدس ترین ہستی کے متعلق قائم ہو جاتے ہیں۔ جن کا اظہار مندر یا عبادت گاہ میں کیا جاتا ہے۔

مشابہتی رسم کا یہی سرچشمہ ہے۔ جب اجتماعی شکل میں محافظِ ذات، خدائے بزرگ و برتر کا شکریہ ادا کیا جاتا ہے، تو تمام متعلقہ واقعات کی یاد تازہ ہوتی ہے۔ جو شاید اوّل اوّل غیر ارادی طور پر نعروں اور اشاروں میں ظاہر ہوتی ہے۔ وہ کہانی دہرائی جاتی ہے جس سے مقدس ہستی کی صفات ظاہر ہوتی ہیں۔ یہ تکرار آہستہ آہستہ ایک بول یا عقیدہ بن جاتا ہے اور حرکات جو ظاہر ہوتی ہیں۔ روایتی اشارات بن جاتی ہیں جو اسم کے خاص اسلوب کا حصہ قرار پاتے ہیں۔ جب کسی خاص جنگجویانہ واقعے کی تاریخ دہرائی جاتی ہے تو تلواروں کی جھنکار اور فوج کی نقل و حرکت میں سامعین بھی اسی طرح حصہ لیتے ہیں جس طرح مثلاً خدا کی حمد گاتے ہوئے یا دعا مانگتے وقت 'آمین' کہا جاتا ہے۔ اشارات میں ایک قسم کی یکسانی اور ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے جس کے باعث سب مل کر اسے ادا کرتے ہیں۔ کہانی کے آخر میں بعض دفعہ تلواروں کے ناچ کا مظاہرہ بھی کیا جاتا ہے۔

مشابہتی رسوم کا ایک دوسرا اور شاید زیادہ واضح سرچشمہ مقدس کہانی ہے زیادہ التجا و تضرع ہے۔ محض پرانے واقعات کی یاد تازہ کرنے کے مقابلے میں یہاں تصور زیادہ واضح اور زیادہ شدید ہوتا ہے۔ یہاں رحم کا طالب مقدس ہستی سے ایک خاص عمل کا طالب ہوتا ہے جو صرف اسی کے ہاتھوں سرزد ہو سکتا ہے، اور وہ اپنی شدتِ جذبات کو چپ سوانگ کی شکل دے دیتا ہے[2] ان مشابہتی رسوم کی علامتی قوت کی تشریح یوں کی جاتی ہے۔ گویا وہ سلسلۂ علت و معلول کا نتیجہ ہیں۔ اسی سے جادو کا قدیم اور عام عقیدہ پیدا ہوتا ہے۔ بے معنی جادو کا تصور اُس وقت پیدا ہوتا ہے۔ جب انسان یہ سمجھنے لگے کہ اصل واقعے اور اُس کی انسانی نقل میں کوئی بلا واسطہ تعلق ہے یعنی جب انسان کے دل میں یہ یقین پیدا ہو جائے کہ جونہی اس نے کسی عمل کی نقل کی، وہ اصلی

عمل ظہور پذیر ہو جائے گا۔ جب انسان کسی پوجمان شے، روح یا خدا کے سامنے چپ سوانگ کا عمل کرتا ہے تو اس سے اس کا مطلب صرف یہ ہوتا ہے کہ وہ خدا سے کسی خاص عمل کی التجا کر رہا ہے، گویا یہ دعا کی قدیم اور ابتدائی شکل ہے۔ اکثر کہا جاتا ہے کہ قدیم مذہب کا سرچشمہ جادو ہے۔ لیکن میرا خیال ہے کہ حقیقت اس کے برعکس ہے۔ جادو کا سرچشمہ مذہب ہے۔ جادو کی عام شکل ـــ یعنی کسی منتر یا بول، شراب یا کسی رسم کا اس اُمید پر استعمال کہ اس سے کوئی حقیقی نتیجہ برآمد ہوگا ـــ درحقیقت مذہبی عمل کا خالی خولی چھلکا ہے۔ اس معاشرے میں بھی جہاں لوگ باطنی اور پراسرار عوامل پر یقین نہیں رکھتے، بلکہ دنیا کو 'عالمِ اسباب' سمجھتے ہیں۔ بعض کمتر اور ضعیف الاعتقاد لوگ جادو کے تصور سے چمٹے رہتے ہیں۔ اس طرح جادو کا وہ بدترین پہلو سامنے آتا ہے جس کے متعلق کہا جاتا ہے کہ اس کے ذریعہ قوانینِ فطرت کی خلاف ورزی بھی کی جاسکتی ہے۔

مذہب انسان کی بنیادی وضع، زیست کا تدریجی ارتقا ہے اور اس کی تشکیل میں دنیا کی ہر چیز، ہر عمل اور ہر واقعے نے حصہ لیا ہے۔ کسی رسم کا کوئی ایسا جزو نہیں جو اس رسم کے دائرے سے باہر بھی موجود نہ ہو۔ مقدس و متبرک اشیاء اپنی ذات میں کوئی قدر و قیمت نہیں رکھتیں۔ اُن کی قدر و قیمت محض ان کے مذہبی استعمال سے پیدا ہوتی ہے۔ جسمانی حرکات وسکنات عام معاشرتی میل جول، خیر مقدم تکریم وتحریم کے موقعوں یا حقارت سے منہ چڑانے میں ظاہر ہوتی ہیں۔ جہاں تک مشابہتی اشارات کا تعلق ہے۔ وہ تمام ڈرامائی تخیل کے ساتھ لاشعوری طور پر منسلک ہوتے ہیں۔ ضروری نہیں کہ یہ صرف اہم اور خاص معاملات تک محدود ہوں۔ نقل ایک فطری علامتیت ہے جس کے ذریعے ہم تمام گزشتہ اعمال و افعال کو دوبارہ اپنے ذہن کے سامنے پیش کرتے ہیں۔ نقل کا یہ مفہوم اتنا واضح ہے کہ جہاں کوئی عمل موجود نہ ہو بلکہ محض تصور ہی کی طرف اشارہ مقصود ہو تو چپ سوانگ کا مطلب فوراً سمجھ لیا جاتا ہے۔ ایوی رون کا جنگلی لڑکا وکٹر، حتیٰ کہ جنگلی پیڑ بھی جو وکٹر سے کم ذہن تھا، مشابہتی اظہار کو فوراً سمجھ لیتے تھے۔ حالانکہ ان کو کسی قسم کی تربیت نہ دی گئی تھی اور وہ زبان کے استعمال سے بھی بالکل ناواقف تھے۔

علامتی صورت کو عام مذہبی استعمال میں لانے سے پہلے (جو درحقیقت گہرے تصورات کو ظاہر کرنے کا ایک کافی مشکل عمل ہے) ہم اس سے کہیں زیادہ آسان کام کافی عرصہ تک لیتے

رہے ہیں۔ رسوم ادا کرنے سے بہت پہلے لوگ (یاد رہے کہ رسوم میں زندگی کے مختلف ادوار کو ڈرامے کی شکل میں پیش کیا جاتا ہے) 'کھیل' میں ایسی نقالی سے مانوس ہو چکے تھے۔ اگر ہم بچوں کی جسمانی حرکات وسکنات کی خصوصی عقلی (غیرافادی) ماہیت کا مطالعہ کریں تو اُن کا کھیل اس سلسلے میں کافی سبق آموز ہوگا۔ جیسا کہ عام طور پر سمجھا جاتا ہے اگر اس کا مقصد محض نقالی کی مدرسے سے سیکھنا ہوتا تو وہ عمل جس کی بار بار نقل کی جائے یقیناً حقیقت سے زیادہ سے زیادہ مشابہ ہوتا اور ایک نئے عمل کے بجائے جانے پہچانے عمل کی نقالی زیادہ صحیح ہوتی۔ اس کے برعکس ہم دیکھتے ہیں کہ بچے اپنے خیالی منصوبوں کو (جن پر اُن کے کھیل کا دار و مدار ہے) عملی جامہ پہنانے کی شعوری کوشش نہیں کرتے۔

کھیل میں بچہ کہتا ہے: "اب میں جاتا ہوں" یہ کہہ کر وہ اپنی جگہ سے صرف تین قدم پیچھے ہٹ جاتا ہے اور یہ سمجھ جاتا ہے کہ وہ وہاں سے چلا گیا ہے۔ "تم روکیوں رہی ہو" اور اس کے ساتھ ہی وہ بچہ جسے اکیلا چھوڑ دیا گیا تھا۔ اپنے منہ کو ہاتھوں سے ڈھانپ کر فریاد کی سی آواز نکالتا ہے۔ "اب میں تمہارا پریوں والا لباس سیتا ہوں" اور اس کے ساتھ ہی اس کا ہاتھ ایسی حرکت کرتا ہے گویا وہ کچھ سی رہا ہے۔ لیکن سب سے زیادہ باور کرانے والا علامتی اشارہ کھانے کا ہے۔ بچے کھانا کھانے میں بہت دلچسپی لیتے ہیں اور اکثر کھیلوں میں اس کی نقل کی جاتی ہے لیکن یہ نقل اصل حقیقت سے بہت بعید ہوتی ہے۔ وہ چمچے یا کانٹے کے استعمال کی نقل کی کوشش نہیں کرتے۔ ان کا ہاتھ جو خیالی کھانے کو منہ تک لے جاتا ہے گھڑی کے لنگر کی طرح حرکت کرتا ہے اور منہ سے "ب۔ب۔ب" کی آواز نکالی جاتی ہے۔ نقل کی یہ قسم کسی عمل کے سیکھنے میں مدد نہیں دیتی۔ یہ تو کھانے کے عمل کی مختصر صورت ہے۔ یہ سوال کہ بچہ یہ عمل کر سکتا ہے یا نہیں بالکل غیر متعلق ہے۔ کھانے کا عمل تو وہ مدت ہوئی سیکھ چکا ہے، سینا شاید اس کے لیے ایک پراسرار شے ہے۔ اس کے باوجود سینے کے عمل کی نقل اگرچہ بھدّی ہوتی ہے، تاہم وہ کھانے کے عمل کی نقل سے بری نہیں ہوتی۔

جتنا بہتر کوئی عمل سمجھ میں آئے اور جتنا زیادہ وہ علامتی اشارے سے متلازم ہو، اتنی ہی وہ حرکات زیادہ رسمی اور معمولی ہوتی ہیں جن سے وہ ظاہر کیا جاتا ہے۔ بچہ جب اوّل اوّل سینے، لڑنے اور دوسرے اعمال کی نقل کرتا ہے تو وہ حقیقت کا عکس ہوتی ہیں لیکن اگر یہ کھیل بار بار کثرت سے کیا جائے تو ان کی اہمیت صفر کے برابر ہو جاتی ہے۔ اس کی حیثیت 'اصل کی نقل'

کے بجائے محض 'اصل کا اشارہ' رہ جاتی ہے۔

اس حقیقت نے کہ قدیم مذہبی رسوم کا کافی حصہ مشابہتی عناصر پر مشتمل ہے اور نقل بچوں کا مثالی کھیل ہے۔ جان ڈیوی جیسے بلند پایہ حکماء کو اس غلط فہمی میں مبتلا کر دیا ہے کہ یہ رسوم محض افادی اور عملی افعال کی تکرار ہیں اور ان میں دلچسپی کا راز محض کچھ کرنے میں مضمر ہے۔ یہ ایسی تکرار ہے جو بہت جلد عادت کا روپ دھر لیتی ہے، اور اسی لیے بے حقیقت ہے۔ لیکن اس کی وقعت برقرار رکھنے کے لیے ہم مجبور ہوتے ہیں کہ اس کے ساتھ ایک قسم کی ساحرانہ افادیت منسوب کریں۔ جان ڈیوی کہتا ہے: ''انسانوں نے مچھلی پکڑنے اور شکار کرنے کو ایک کھیل بنا لیا ہے۔ وہ زراعت کی تکلیف دہ محنت کی طرف صرف اُسی وقت رجوع کرتے ہیں جب کمتر درجے کے لوگ عورتیں یا غلام آسانی سے مہیا نہ ہوں۔ جہاں ممکن ہو، لوگوں نے فائدہ مند محنت کی سختی اور تکلیف کو کم کرنے کے لیے اس کے ساتھ کچھ مذہبی اور مقدس رسوم وابستہ کر دیں جس سے وقتی خوشی حاصل ہو جاتی ہے۔ وگرنہ لوگ صرف حالات کی مجبوری سے ایسے محنت طلب کام کرنے پر مجبور ہوتے ہیں جن کے باعث انھیں اپنی فراغت کو خیر باد کہنا پڑتا ہے۔ فراغت میں انسان کو جشن منانے اور گفتگو کا موقع ملتا ہے لیکن ضرورت کا دباؤ کبھی مکمل طور پر ختم نہیں ہوتا اور اس کے احساس کے باعث انسان نے مجبور ہو کر کھیل اور مذہبی رسوم کے ساتھ کچھ عملی فوائد منسوب کر دیے ہیں۔ گویا کام سے فراغت پانے پر انسان کا ضمیر مطمئن نہ تھا۔ اس سے یہ عقیدہ پھیلا کہ وہ حالات کو خواہش کے مطابق ڈھال سکتے ہیں اور آسمانی دیوتا یا دیوتاؤں کی خوشنودی حاصل کر سکتے ہیں اگر انسان رسوم اور عقائد اور قبائلی اساطیر کے ساتھ وابستگی اور عقیدت، کا اظہار کرتا ہے تو یہ اس کے ضمیر کی وجہ سے نہیں۔ اگر رسوم بے معنی تکرار نہیں تو ان رسوم میں شمولیت گویا زندگی کے ڈرامے سے لذت اندوز ہونا ہے۔ اس میں عملی زندگی کی تلخیاں لذت کو خراب نہیں ہونے دیتیں اور جس کے باعث خیر کا جذبہ قائم رہتا ہے۔ رسوم سے دلچسپی اس لیے لی جاتی ہے کہ ان کے ذریعے گویا مادّی اسباب اور حالات کو اپنی مرضی کے مطابق ڈھالا جا سکتا ہے۔ اساطیر کی عقلی یا تشریحی اہمیت کشیدہ کاری سے زیادہ نہیں جو اُس اسلوب کو ایک خوشگوار صورت میں پیش کر دیتی ہے جو عملی زندگی کی ناگزیر ضروریات تقاضا کرتی ہیں۔ جب رسم اور اسطور عملی تقاضوں اور ضروریات کے اثرات کی داخلی بازخوانی ہو تو اس سے یہی نتیجہ نکلتا ہے کہ ان کی اہمیت بھی عملی اور افادی ہوگی۔''[3]

اگر جان ڈیوی کی اِس بات کو صحیح تسلیم کیا جائے تو وحشی قبائل کی بعض ایسی رسوم کی تشریح مشکل ہو جاتی ہے جن میں وہ دیدہ دانستہ خوفناک جسمانی تکالیف جھیلتے ہیں۔ مثلاً بدن کو داغ دینا، کھال کھینچنا، دانت اکھاڑنا اور انگلیوں کے جوڑوں کو توڑنا وغیرہ۔ بلوغت کی بعض رسوم ایسی ہیں جن میں بعض دفعہ لڑکا چاقو یا چابک کی ضرب سے ہلاک ہو جاتا ہے۔ ایسی رسوم کے متعلق ڈیوی کے یہ الفاظ کہ یہ ''زندگی کے ڈرامے سے لذت اندوز ہونا ہے۔ جس میں عملی زندگی کی تلخیاں نہیں ہوتیں'' صحیح معلوم نہیں ہوتے۔ ایسی رسوم کا کھیل سے دور کا بھی واسطہ نہیں۔ ان رسوم کی یہ قدر و قیمت کہ ان کے باعث فتوحات، زرخیزی یا خوش قسمتی حاصل ہوتی ہے۔ جان ڈیوی کے خیال کے مطابق بالکل ثانوی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ان کا اولین مقصد دلچسپی کا باعث ہونا نہیں بلکہ اخلاقی قوت پیدا کرنا ہے۔ قوت و ارادہ، موت اور فتح کے نئے تصورات کا مظاہر ہیں۔ رسوم انسان کے شیطانی وسوسوں اور مقصدوں کو فعال اور دلفریب شکل میں پیش کرتی ہیں۔ رسم سنجیدہ تفکر کی قدیم اور ابتدائی شکل ہے جو انسان کی زندگی کے متعلق ابتدائی بصیرت کا پتا دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ رسم بنیادی طور پر ہمیشہ سنجیدگی کی حامل ہوتی ہے۔ اگرچہ خوشی یا فتح کی رسوم بعض دفعہ محض جوش، شدتِ جذبات، بے اعتدالی، شہوت پرستی اور بے راہ روی کا مظاہرہ بن کر رہ جاتی ہیں۔

اگر انسان کا ذہن بنیادی طور پر صرف کھیل کی طرف مائل ہوتا تو کام سے بچ کر کھیل کی طرف راغب ہونے پر ان کے ضمیر چبھن محسوس نہ کر سکتے۔ کتے کے بچوں اور انسان کے بچوں میں جن کے کھیل ایک ناگزیر ضرورت ہے) کوئی ایسی چبھن موجود نہیں ہوتی۔ صرف وہی لوگ کھیل کو ناپسندیدہ سمجھتے ہیں جن کے نزدیک کھیل کے دوسرے اہم کاموں کے راستے میں رکاوٹ ہوتا ہے۔ اگر محض خالص ضروریات کا لحاظ کیا جائے تو کام کی کوئی اہمیت نہیں۔ اگر ہمیں کام اور کھیل میں سے کسی ایک کو منتخب کرنے کا اختیار ہوتا تو ہم پوری آزادی سے کھیل کھیلتے۔

لیکن انسانی ذہن کو حرکت میں لانے والی قوت خوف ہے جو اس دنیا کے گرداب میں تحفظ کا بار بار مُطالبہ کرتی ہے۔ خوف ایک ایسے نظریۂ حیات کا تقاضہ کرتا ہے جو زندگی تمام وسعتوں پر حاوی ہو اور جو ہر فرد کو معاشرے اور کائنات کی خوفناک قوتوں کی موجودگی میں زندگی کی ایک مخصوص سمت کے تعین میں مدد دے۔ ایسی اشیاء جو اس بصیرت و درک کی حامل

ہوں اور ایسے اعمال و افعال جو ان کو محفوظ اور نمایاں کرسکیں۔ کام سے زیادہ سنجیدہ اور دلچسپی کا موجب ہوتے ہیں۔

اُن تصورات کی ہمہ گیری جو مذہب پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ تمام کائنات کو رسم کے دائرہ اثر میں لے آتی ہے۔ وحشی اقوام کا یہ دستور رہا ہے کہ وہ بارش کے لیے ناچتے اور ڈھول بجاتے تھے۔ ان کی یہ بظاہر گمراہ کن کوشش کسی عملی غلطی کی شاخسانہ نہیں۔ ان کی یہ رسوم یقیناً بارش ہونے سے وابستہ ہیں۔ بعض مغربی مبصرین نے بارش کا ناچ دیکھ کر کہا کہ اکثر اوقات اس سے بارش ہو جاتی ہے۔ بعض دور سے شکی مزاج مبصرین کا کہنا ہے کہ قبیلوں کے سردار موسم کی تبدیلیوں سے پوری طرح باخبر ہوتے ہیں اور وہ بارش کی آمد کے وقت ہی ایسے ناچ کا ڈھونگ رچاتے ہیں ممکن ہے کہ ایسا ہی ہو، پھر بھی یہ خالص جعل اور دھوکا نہیں ہوتا۔ یہ ''ساحرانہ'' نتیجہ اس رسم کی تکمیل کرتا ہے۔ کوئی وحشی قبیلہ کبھی گرمیوں کے وسط میں برفانی طوفان لانے کی کوشش نہیں کرتا اور نہ وہ موسم کے بغیر پھلوں کے پکنے کے لیے دعا کرے گا۔ اگر قبیلے کے لوگ اپنے ناچ اور اپنی دعاؤں کو اِن واقعات کا مادّی سبب سمجھتے تو ایسا ضرور کرتے۔ وہ بارش کے وقت پر بارش کے ساتھ ناچتے ہیں۔ وہ بادلوں اور ہواؤں کو اپنا فرض انجام دینے کی دعوت دیتے ہیں۔ یہ جانتے ہوئے کہ وہ موجود تو ہیں لیکن ان کی دعاؤں کو نہیں سنتے یا اُن کی ضرورت کو پورا کرنے پر آمادہ نظر نہیں آتے۔ یہی وجہ ہے کہ گزشتہ ناکامیاں انھیں اس عمل سے نہیں روکتیں۔ کیوں کہ اگر زمین و آسمان ان کی التجا کو نہیں سنتے تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ رسم اپنی صحیح شکل میں مکمل نہیں ہوئی، اس لیے یہ غلطی نہیں۔ ان کی ناکامی کی کئی وجوہ ہوسکتی ہیں۔ مثلاً کوئی مخالف جادو یا منتر جس نے متوقع واقعہ ظہور پذیر ہونے نہیں دیا۔ قدیم طبیبوں کے اُن طریقوں میں کوئی بدنیتی شامل نہیں ہوتی جن کے ذریعے وہ جادو کرتے تھے، کیونکہ رسم کی زیادہ اہم خوبی یہی ہے کہ اس کے سامنے عملی فائدہ اتنا نہیں ہوتا جتنا مذہبی اور روحانی فائدہ ہوتا ہے۔ ممکن ہے کہ طویل خشک سالی کے بعد ہونے والی بارش کی خوشی کا جشن منانے ہی سے بارش کی رسم کا آغاز ہوا ہو۔ یہ بھی ظاہر ہے کہ کالی گھٹا کے آثار دیکھ کر لوگوں نے جوش اور منت سماجت کا اظہار کیا ہو۔ رسم اُس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب قدرت کسی کام کے کرنے کا ابھی فیصلہ کرنے ہی والی ہوتی ہے۔ رسم کے مختلف حصے یکے بعد دیگرے اُن منازل کی نشان دہی کرتے ہیں جو بارش کو قریب سے قریب تو لے آتی ہیں۔ اس کی حقیقی اہمیت (یعنی انسان اور کائنات کے تعلق کو ظاہر

کرنے کی قوت جو اس وقت صاف اور واضح نظر آتی ہے) کا اندازہ صرف ایک مادّی قوت کے استعارے ہی سے ہوسکتا ہے جو بارش لاتی ہے۔

اثر پذیر جادو جو مشابہتی رسم سے پیدا ہوتا ہے، زیادہ تر قبائلی قدیم مذہب سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن بعض رسوم ایسی بھی ہیں جن کا مظاہرہ وحشیانہ بربریت سے لے کر مہذب اخلاق تک میں ہوتا ہے۔ اندھا دھند تقلید اور ساحرانہ شعبدہ بازی سے لے کر باطنیت اور عقل وشعور کی انتہائی بلندیوں مثلاً عشائے ربانی تک میں ان رسوم کا مظاہرہ کیا جاتا ہے۔

متبرک رسم کی ظاہری شکل عام طور پر ایک مانوس اور معمولی عمل ہوتا ہے۔ مثلاً کھانا، پینا یا نہانا، بعض دفعہ کوئی خاص عمل مثلاً قربانی یا جنسی اختلاط لیکن اس کی یہ خصوصیت ہوتی ہے کہ وہ حقیقی اور ناگزیر ہوتا ہے۔ بادی النظر میں چیز عجیب معلوم ہوتی ہے کہ ایسے معمولی اعمال کے ساتھ اتنی بلند پایہ علامتی اہمیت وابستہ ہو۔ لیکن اگر ہم ان گہری اور قدیم علامات کے آغاز کا مطالعہ کریں تو ہم معمولی اعمال کی معنویت کا اندازہ کرسکتے ہیں۔

اس سے پہلے کہ کوئی طرزِ عمل ثانوی مفہوم کا حامل ہو، ضروری ہے کہ وہ قطعی اور واضح صورت اختیار کر چکا ہو اور اس کی معمولی معمولی تفصیلات بھی سب کو معلوم ہوں۔ یہ صرف انھیں اعمال کے ساتھ ممکن ہے جو بار بار دہرائے جاسکیں۔ ایسا عمل جو عادت کے طور پر ادا کیا جائے ایک میکانکی فعل بن جاتا ہے جس میں چند حرکات ایک بندھے ٹکے اصول اور ترتیب سے ادا کی جاتی ہیں۔ اس میں نہ صرف ایک 'چیز' کی تکرار ہوتی ہے بلکہ جس 'طریقے' سے وہ کیا جاتا ہے۔ اُس کی بھی تکرار ہوتی ہے۔ مثلاً دو شخص منہ میں لقمہ ڈال رہے ہیں، وہ ایک ہی قسم کا عمل کررہے ہیں لیکن اپنے رواج اور طبیعت کے مطابق ان کے طریقے مختلف ہوسکتے ہیں۔ ان کا عمل اگرچہ مقصدی اور حقیقی ہوتا ہے تاہم غیر شعوری طور پر ان میں اشارات کا عنصر شامل ہو جاتا ہے۔

یہ صوری یا تشکیلی عنصر علامت کی جستجو کرنے والے ذہن کے لیے بے شمار امکانات کا دروازہ کھول دیتا ہے۔ جس طرح ایک فرد اپنے کچھ ذاتی طرزِ عمل اختیار کرلیتا ہے۔ اسی طرح ایک قبیلہ مختلف کاموں کے لیے خصوصی دستور وضع کرلیتا ہے۔ جس کو غیر شعوری طور پر آئندہ نسلیں بطور طرزِ حیات، اختیار کرلیتی ہیں۔ اس کا شعوری احساس اُس وقت ہوتا ہے جب کوئی شخص اس مروجہ طرزِ حیات سے انحراف کرتا ہے۔ اس طرزِ حیات کو صحیح ترین صورت سمجھا جاتا ہے۔

جب طرزِ حیات مجرد صورت میں سامنے آتا ہے تو یہ صحیح اشارات قبائلی اہمیت کے حامل ہو جاتے ہیں۔ ایک شخص اُس عمل میں جو ظاہری وحدت اور استحکام اختیار کر چکا ہے، ثانوی مفہوم کی نشاندہی کرتا ہے جس کے بعد اُس عمل کے ساتھ ایک نئی جذباتی اہمیت وابستہ ہو جاتی ہے اور وہ عمل اس خاص شخص کے لیے علامتی اور اور مقصدی بن جاتا ہے۔ ایک ایسے معاشرے میں جہاں علامتوں کی جستجو کا جذبہ ہیجانی اور نموئی منزل میں ہو۔ ایک ایسا عملی فعل مثلاً اناج تقسیم کرنا یا موسم کا نیا اناج کھانا، تصوراتی طور پر اتنا اشتعال انگیز ثابت ہوسکتا ہے کہ اُس کی قدیم مادی دلچسپی کی جگہ ایک نئی روحانی دلچسپی لے لیتی ہے۔ بہت سی قدیم اقوام میں کچھ کھانے صرف چند رسوم ادا کرتے وقت ہی استعمال ہو سکتے تھے۔ عیسائیوں کے ہاں یہ رواج تھا کہ وہ ایک خاص موقع اور رسم کے سوا کپڑے دھونے یا نہانے کو برا سمجھتے تھے۔

دھونے اور نہانے کے یہ اعمال زیر بحث مسئلے کی تشریح کے لیے بہت مفید ہیں۔ غلاظت دور کرنا ایک سادہ عملی فعل ہے لیکن اس کی علامتی قدر اتنی شدید اور واضح ہے کہ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ فعل ایک 'قدرتی مفہوم' رکھتا ہے۔ اسی طرح کھانا کھانا روزمرہ کا معمول ہے لیکن اس میں بھی اُس شخص کے لیے جو عمومی تصورات تک پہچاننے کی اہلیت رکھتا ہے۔ دو طرح کی اہمیت موجود ہے۔ ایک طرف تو یہ احساس کہ اکٹھے مل کر کھانے والوں کے مابین ایک طرح کی وحدت اور یگانگت کارفرما ہے اور دوسری طرف یہ احساس کہ کھانے والوں اور کھائی جانے والی چیزوں (مثلاً ذبح شدہ جانور) میں ایک طرح کا اشتراک اور رشتہ ہے۔ جوں ہی کسی جانور کا گوشت کھائے جانے کی علامتی اہمیت ذہن پر واضح ہوتی ہے۔ اُس کھانے اور دعوت کا ماحول یکسر بدل جاتا ہے۔ اُس وقت جو چیز انسان اپنے اندر جذب کر رہا ہے وہ گوشت نہیں، بلکہ اُس جانور کی حیوانی خصوصیات ہیں۔ ان خصوصیات کو کوئی خاص نام نہیں دیا جاسکتا تاہم وہ اس کھانے، اجتماع، جگہ، وقت، خوشبو اور لذت سے منسوب کی جاسکتی ہیں۔ چونکہ یہ تقریب ہی ایک ایسی علامت ہے جس سے ان خصوصیات کو مشخص کیا جاسکتا ہے۔ اس لیے اس تقریب کو ایک خاص شکل دی جاتی ہے تاکہ اس کو بار بار منایا جاسکے اور وہ خصوصی نیکی جو اس سے وابستہ ہے، حاصل کی جاسکے۔ اِس طرح اس تقریب کے چند مجرد اسالیب (جو درحقیقت عادت بن چکے تھے اور جو ایک قوم نے اپنے آباؤ اجداد سے ورثے میں حاصل کیے تھے) تقدیس کا درجہ حاصل کر لیتے ہیں، قرار پاتا ہے کہ تقریب کے موقع پر گوشت جانور کے ایک خاص حصے سے ایک خاص

طریقے سے کاٹا جائے اور ایک خاص طریقے سے دسترخوان پر رکھا جائے۔ آہستہ آہستہ ذبح کرنے، پکانے اور کھانے کا ہر معمولی سے معمولی عمل ایک خاص مفہوم کا حامل ہو جاتا ہے۔ ہر حرکت اور فعل حیوانی نیکی حاصل کرنے کی طرف ایک قوم کی علامت قرار پاتی ہے۔ قدیم علامت سازی کے اصول کے مطابق اس کی اہمیت اپنی ذات میں اتنی مضمر نہیں ہوتی جتنی اس حقیقت میں کہ وہ صحیح معنوں میں قوت و اثر پیدا کرنے والی ہے۔ ضیافت میں شریک ہونے کا مقصد صرف یہ نہیں کہ جانور کا گوشت کھانے اور اس کی خصوصی صفات کو اپنے اندر جذب کرنے کے منظر کو ڈرامائی طور پر پیش کیا جائے بلکہ مطلوبہ خصوصیات کو اخذ کرنے کے لیے گفت وشنید یا کوشش کی جائے۔ ضیافت کا عمل اظہاری بھی ہے اور ساحرانہ بھی، اور یوں اس میں قوت اور مفہوم، تفکر اور ابلاغ سب کی آمیزش موجود ہے جو ہر مذہبی رسم میں پائی جاتی ہیں۔

ممکن ہے کہ قدیم زمانے میں ہر معاشرے نے اشیائے خوردنی اور امور خانہ داری کی اشیاء پر مکمل ضابطہ بندی عائد کی ہوئی تھی۔ اُس کی وجہ شاید زندگی کے عام معمولات میں مقدس قوتوں اور خطرات کا احساس ہو اس معاملے پر بحث یہاں مناسب نہیں۔ جو چیز یہاں واضح کرنی مطلوب ہے وہ یہ ہے کہ مفہوم اور جادو قدیم اقوام کی زندگی میں اِس حد تک جاری وساری تھے کہ ہر طرز عمل، ہر نمایاں مرئی صورت یا ترنم، ہر وہ اعلان یا مسئلہ جو زیادہ تکرار کے باعث عقیدہ بن گیا ہو، علامتی یا متصوفانہ بن گیا تھا۔ تفکر کی یہ منزل مذہب کا تخلیقی دور ہے۔ اس دور میں عظیم الشان زندہ علامات قائم بھی ہوتی ہیں اور ترقی بھی پاتی ہیں۔ ایسے تصورات جو وحشی یا نیم وحشی اقوام کی ذہنی گرفت سے بالا ہوتے ہیں۔ اُن کے لیے قابلِ فہم اُس وقت ہوتے ہیں جب وہ مقدس پوجمان شے، بُت یا جانور کی مادّی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ انسانی رجحانات (جن کی معقولیت اور صحت کا ہلکا سا احساس موجود ہوتا ہے) ایسے اعمال میں ظاہر ہوتے ہیں جو بلاارادہ جذبات کا نکاس نہیں ہوتے بلکہ تصدیق اور شرکت کے مقررہ طریقوں کے مطابق ہوتے ہیں۔

دعا اور التجا کی رسوم ہمیشہ کسی بے نام علامت مثلاً لکڑیوں کے ڈھیر جبڑے کی ہڈی، مقبرے یا ستون کے حضور ادا نہیں جا سکتیں۔ کوئی مقدس ذات اس رسم میں پوری طرح مگر خاموشی سے شریک ہے۔ جب یہ عقیدہ ترقی پاتا ہے تو مقدس ذات کو مخصوص ناموں سے پکارا

جاتا ہے۔ مثلاً سمیع، مشفع، ستار، غفار وغیرہ۔ یہ الفاظ شروع میں صفات کی حیثیت رکھتے ہیں لیکن آہستہ آہستہ نام بن جاتے ہیں۔ نام سے اُس کی صفات کا تعین ہوتا ہے جو آہستہ آہستہ ایک نئے مادّی مظہر میں ظاہر کیا جانے لگتا ہے۔ اس طرح ایک ستون جو کبھی محض عضو تناسل کی علامت تھا، اب دیوتائی ستون بن جاتا ہے اور وہ چٹان جو کبھی ممنوعہ تھی، اپنے تقدس کے جواز میں ایک مقدس سانپ کو پناہ دیتی ہے۔ سانپ سنتا بھی ہے اور دیکھتا بھی ہے۔ وہ باتوں کا جواب بھی لیتا ہے اور کبھی غائب بھی ہو جاتا ہے۔ کبھی ڈس بھی لیتا ہے اور کبھی چھوڑ بھی دیتا ہے۔

یہ خالص توہمات سے دینیات کی طرف ایک قدم ہے۔ محض جادو کی مقدس چیزوں کے بجائے دیوتاؤں کے تصور کی طرف اقدام کی نشانی ہے۔ لیکن دیوتاؤں کا یہ تصور ابھی بالکل ناقص ہے۔ دیوتا کا پہلا تصور کسی ایسے تشبیہی وجود کا نہیں جو کسی شے مثلاً درخت میں رہتا ہے۔ یہ خود اس شے کا ایسا تصور ہے جو اُسے شخصیت بخشتا ہے۔ جو اُسے ایک فاعل کی حیثیت میں پیش کرتا ہے جو اس رسم میں بہ نفسِ نفیس شریک ہوتا ہے۔ اس شرکت کے باعث وہ شے محض ساحرانہ قوت سے بالا ہو کر ذاتی اختیار اور ارادے کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے۔ متبرک اشیاء (مثلاً تعویذ، مقدس تابوت یا متبرک کنوئیں) کی قوت کا اظہار 'تاثیر' میں ہوتا ہے۔ اس کے برعکس دیوتاؤں (خواہ وہ درخت ہوں، یا جانور، بت ہوں یا مردہ انسان) کی قوت کا اظہار اُن کی 'قابلیت' میں ہوتا ہے۔ جادو کی تاثیر کے لیے رسم کی صحیح ادائیگی ضروری ہے۔ دیوتا کو خوش کرنے کے لیے خدمت یا تعریف (یا خوشامد) کی حاجت ہے۔ ایک رسم صدیوں تک جاری رہ سکتی ہے لیکن جب مقدس ذات دیوتا کی شکل اختیار کر لیتی ہے تو رسم کی پوری روح دعا میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ ہم دیوتا سے من وسلویٰ اُس طرح حاصل نہیں کر سکتے جس طرح مقدس اشیا کے حضور میں، اِس کے لیے ہمیں اُس کی منت وسماجت کرنی ہوگی تاکہ وہ ہمارے حق میں کوشش کرے۔ اِسی لیے اُس کے پجاری اُس کی صفات کا ذکر کرتے ہیں۔ اس کی حکمت وعزم خیر، اس کی بخششوں کی فراوانی اور اُس کے غضب کے خوف کو بار بار دہرایا جاتا ہے۔ اس طرح اس کی صفات واضح اور عام طور پر مسلم ہو جاتی ہیں۔ اس کی مادّی تصویر ان صفات کو واضح طور پر ظاہر کرتی ہے۔ وہ انسانی یعنی قبیلے کے نصب العین کا عکس بن جاتا ہے۔

یہی چیز حیوان پرستی کا باعث ہوئی جو ہر جگہ صحیح مذہب کی پیشرو تھی۔ اخلاقی صفات کے حامل دیوتا کے لیے شاید حیوانی شکل میں متصور ہونا اُس دور میں بہتر تھا کیونکہ انسانی شکل شاید پجاریوں کے دل میں پوری وضاحت سے اُن کے اخلاقی نصب العین کا تعین نہ کر سکتی۔ انسانی شخصیت مرکب، پیچیدہ، بے اندازہ متنوع اور ناقابلِ فہم ہوتی ہے۔ اس کے برعکس جانور اپنی نوع کا مکمل نمونہ ہوتا ہے۔ بیل کی طاقت، خرگوش کی مسلسل نقل مکانی، سانپ کی لہر دار حرکات، الّو کی سنجیدگی ان جانوروں کی ہر نوع میں مکمل اور واضح طور پر پائی جاتی ہیں۔ انسان اِن صفات کا مطالعہ خود اپنی ذات میں کرنے کی اہلیت نہیں رکھتا لیکن جانوروں میں یہ صفات وہ فوراً دیکھ لیتا ہے۔ وہ جانور جو کسی مادّی یا اخلاقی خوبی کا حامل ہوتا ہے انسان کے نزدیک ایک قابلِ فخر ہستی ہے جسے دیکھ کر وہ رشک کرتا ہے۔ وہ اس کے نزدیک نہ صرف اِس خاص خوبی کا مالک ہے بلکہ دوسروں میں یہ خوبی پیدا کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے، اس وجہ سے اس کی عزت کی جاتی ہے اور بعض دفعہ اس کے پجاری ایک خاص رسم کے موقع پر اُس کا گوشت بھی کھاتے ہیں۔

وہ آدمی جو اپنا نصب العین ایک حیوان میں متمثّل دیکھتا ہے، اُسی کے نام سے پکارا جانا پسند کرتا ہے۔ وہ لوگ جو آج بھی کسی جانور کی قدر کسی صفت کے باعث کرتے ہیں دوسرے انسانوں کو عزت کے ساتھ یہ لقب دینے پر آمادہ ہوتے ہیں۔ وہ لوگ جن کے نزدیک خرگوش اپنی تیز رفتاری اور مسلسل حرکت کے باعث حیات اور زرخیزی کی علامت ہے۔ اپنے آبا و اجداد کے ساتھ 'خرگوش' کو منسوب کرنے میں کوئی عار محسوس نہیں کرتے۔ وہ 'عظیم خرگوش' تھے۔ ایک مہذب آدمی کے لیے یہ خطاب محض مجازی مفہوم کا حامل ہوگا لیکن قدیم اقوام کے لیے مفہوم اور علامت میں امتیاز کرنا مشکل تھا۔ اُن کے نزدیک 'میرا مورثِ اعلیٰ ایک 'خرگوش' تھا' بڑی آسانی سے اِس فقرے میں تبدیل ہو سکتا ہے کہ 'ایک خرگوش میرا مورثِ اعلیٰ تھا'۔

ٹوٹم پرستی کا غالباً یہی آغاز ہے۔ یہ واقعہ کہ ٹوٹم تمام قسم کے جانوروں اور حتیٰ کہ پودوں پر بھی مشتمل ہو سکتا ہے۔ اس نظریے کی تردید نہیں کرتا۔ جب ایک قبیلہ اپنی خصوصیات ظاہر کرنے کے لیے کسی ایک جانور کو اپنا ٹوٹم بنا لیتا ہے تو دوسرے قبیلے محض تقلیداً کسی اور جانور کو اپنا ٹوٹم بنا لینے پر مجبور ہوتے ہیں تاکہ وہ دوسروں سے ممتاز ہو سکیں۔ ممکن ہے کہ ان کے سامنے کوئی نصب العین نہ ہو۔ اس کے بعد اس علامت کی روشنی میں قبیلے کا نصب العین متعین ہوتا ہے۔ لیکن ٹوٹم کا

ابتدائی تصور یقیناً انسان کی اِس بصیرت کا نتیجہ ہے کہ حیوانی صورت انسانی خوبیوں کی حامل ہوتی ہے۔ شاید کسی خالص جنسی اہمیت اور کسی وحشیانہ نیکی کے بلند تصور کی علمبردار ہو۔

ان نظریات کی تائید اِس حقیقت سے بھی ہوتی ہے کہ جس شے کو مقدس مانا جاتا ہے وہ کسی حیوانی نوع کا کوئی زندہ مہر نہیں بلکہ حیوانی صورت ہے۔ ایمائیل درخائم نے اپنی کتاب 'مذہب کی ابتدائی صورتیں' میں ٹوٹم پرستی کا غائر مطالعہ کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ ٹوٹم پرستی کو حیوان پرستی کے مترادف سمجھنا غلط ہے۔ وہ کہتا ہے کہ ''ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ٹوٹم جانور کے بجائے اُس کے بت کو زیادہ مقدس سمجھا جاتا ہے۔ (صفحہ 184)

وہ مزید کہتا ہے کہ ''یہ ہے ٹوٹم کی اصل حقیقت، یہ ایسی مادّی صورت ہے جس میں وہ غیر مادّی جوہر، وہ قوت جو دنیا کی ہر متفرق شے میں جاری وساری ہے، وہ طاقت جو اس مسلک کا واحد مطمحِ نظر ہے متشکل ہے، اس کے علاوہ یہی وہ برتر قوت ہے جو اس قبیلے کی خصوصی صفات میں مرکوز ہے اور جو درخائم کی رائے میں حقیقی دیوتا ہے۔

وہ کہتا ہے ''ٹوٹم اس قبیلے کا پرچم ہے اور چونکہ یہ روحانی قوت قبیلے کی اجتماعی اور بے نام قوت کے سوا اور کچھ نہیں اور چونکہ اس کو ٹوٹم کے بغیر ظاہر نہیں کیا جاسکتا، اس لیے ٹوٹم کی علامت گویا دیوتا کے مرئی جسم کی طرح ہے۔ یہی وجہ ہے کہ تمام مقدس اور متبرک اشیاء میں ٹوٹم کا رتبہ سب سے بلند ہے۔''

''ٹوٹم جانور کو مارنا اور کھانا کیوں ممنوع ہے، اس کے گوشت میں چند مثبت صفات کیوں ہیں جن کے باعث وہ ایک باقاعدہ رسم میں شامل کیا جاتا ہے؟ اس لیے کہ یہ جانور قومی نشان یعنی اس قبیلے کی اپنی تصویر یا نصب العین سے مشابہ ہے اور یقیناً انسان سے زیادہ وہ اس نشان سے مشابہ ہے اور مقدس اشیاء کی فہرست میں خود انسان سے بڑھ کر اس کا درجہ ہے۔

درخائم نے جو ٹوٹم پرستی کا تجزیہ کیا ہے وہ اِس مفروضے کی تائید کرتا ہے کہ تمام متبرک و مقدس رسوم کی طرح یہ تصوریت کی ایک شکل ہے، تصورات کو خالص تقدیمی استعارے میں ظاہر کرنے کی کوشش ہے۔

''مذہب بنیادی طور پر تصورات کا ایک منظم مجموعہ ہے جس کی مدد سے انسان اُس معاشرے کو سمجھ سکتا ہے جس کا وہ فرد ہے اور اس تعلق کو پالیتا ہے جو معاشرے کے ساتھ قائم ہے۔ ایمان یا عقیدے کا یہ بنیادی کام ہے۔ اگر یہ مجازی اور علامتی ہے تو اس کا مطلب یہ نہیں

کہ یہ غیر حقیقی یا غلط ہے۔اس کے برعکس وہ ان تعلقات (جن کو وہ بیان کرنا چاہتا ہے) کی مکمل اور بنیادی تفصیلات کو واضح طور پر ظاہر کردیتا ہے۔" (درخائم)

"مومن فریب نفس میں مبتلا نہیں، اگر وہ یہ ایمان رکھتا ہے کہ ایک اخلاقی قوت موجود ہے جس پر اُس کا انحصار ہے اور جس کے باعث اُس کی بہتر زندگی کے امکانات عیاں ہیں۔ یہ قوت معاشرے کی شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ یقیناً اس معاملے میں وہ غلطی پر ہے کہ اس کی طاقت اور نشو ونما کی ذمہ دار ایک ہستی ہے جو پودے یا جانور کی طرح معلوم ہوتی ہے۔ لیکن اس کی غلطی یہی ہے کہ وہ علامت کے لغوی معنی سمجھتا ہے اور اس کے وجود کی حقیقت کو نہیں پاتا۔ ان تشبیہات وتصوارت کے پیچھے ایک زندہ اور ٹھوس حقیقت ہے۔"

ان تصورات اور بعد کے علوم مذہبی تصورات میں اتنا بعد نظر آتا ہے کہ بادی النظر میں یہ یقین کرنے کی کوئی وجہ معلوم نہیں ہوتی کہ یہ ارتقا کی مختلف منزلیں ہیں۔ آسٹریلیا کے قدیم باشندوں اور یورپ کے قدیم و جدید باشندوں کی ذہنیت میں بہت فرق ہے۔ قدیم مقدس ایمو اور یونانی زیوس میں کوئی مماثلت نہیں نظر آتی۔ لیکن ہم اُن دیوتاؤں کی تاریخ کا مطالعہ کرتے ہوئے ان کے قدیم پیش رووں تک پہنچتے ہیں تو ان پیشرووں اور آسٹریلیا، امریکا اور افریقہ کی قدیم قوموں کے دیوتاؤں میں بہت زیادہ مماثلت نظر آتی ہے۔ خوش قسمتی سے یونانیوں نے اپنی مذہبی تاریخ کا مکمل ریکارڈ اپنے مندروں، قبرستانوں کتب خانوں اور گھروں میں کتبوں کی شکل میں محفوظ کر رکھا ہے، جس کا نتیجہ یہ ہے کہ بعض محققین نے یونانی تاریخ کو واضح طریقے سے ہمارے سامنے پیش کردیا ہے۔ جگرٹ میورے کا کہنا ہے کہ "یونانیوں کا یہ امتیاز قابل تعریف ہے کہ ان کے پاس مذہب کا تصور سب سے نیچے سے شروع ہوا اور انھوں نے جدوجہد سے اسے بلندیوں تک پہنچا دیا ہے۔ ایک طرف تو ان کے ہاں بدترین قسم کے توہمات ملتے ہیں اور دوسری طرف تھیلز سے لے کر فلاطینوس تک ان کے ادب میں مذہب کے متعلق بلند ترین تصورات موجود ہے۔"[4]

جین ہیریسن نے اپنی کتاب 'یونانی مذہب کا مطالعہ' میں یونانی اور عیسائی مذہب کے تصورات کو تاریخی حیثیت میں پیش کیا ہے۔ یہ ارتقاء ایک طویل بحث کا محتاج ہے۔ پروفیسر جگرٹ میورے اِسے اختصار کے ساتھ اپنی کتاب میں بیان کیا ہے جس سے ایک اقتباس دیا جاچکا ہے۔ ذیل میں اس کتاب کی مدد سے اس کے آغاز اور ارتقا کے متعلق چند افکار کا خلاصہ

پیش کیا جاتا ہے:

''یونانی مذہب کے قدیم دور کو سمجھنے میں ہم نے اکثر غلطی کھائی ہے۔ ہم یہ سمجھتے رہے ہیں کہ ہومر قدیم زمانے کا نمائندہ ہے اور یہ کہ اُن کے ان دیوتاؤں کا تصور موجود تھا۔ حقیقت یہ ہے کہ ایسے خدا کا تصور جو آسمانوں میں مقیم ہے۔۔۔ میرا مفہوم اُس علتِ اولی سے نہیں جو جسم اور جذبات سے عاری ہے۔۔۔ قدیم انسانوں کی سمجھ سے بالا تھا۔ یہ تصور کافی دقیق اور لطیف ہے، جس میں صدیوں کے فکر و فلسفے کی آمیزش موجود ہے۔''

اولمپیائی دیوتا جو معصوم تخیل کی آزاد پیداوار معلوم ہوتے ہیں۔ ایک ایسے پس منظر پر نمودار ہوتے ہیں جہاں ان کی کوئی مثل موجود نہ تھی۔ کافی مدت تک ان کی درخشاں صورتیں ہماری نظروں کو خیرہ کرتی تھیں اور ہم اس قابل نہ تھے کہ ان کے پیچھے نیم تاریک وادیوں کو دیکھ سکیں، خواہشات، تمناؤں، خطرات اور خوابوں کی وہ قدیم بھول بھلیاں جہاں انھوں نے پرورش پائی۔ اس کا صحیح فیصلہ کرنے کے لیے ہمیں اُن عقائد و رسوم کا مطالعہ کرنا ہوگا جو وہاں موجود تھے۔ مس ہیریسن نے اِس معاملے میں صحیح رہنمائی کی ہے۔''[5]

اُس کی تحقیقات کا خلاصہ یہ ہے کہ یونانی تہواروں میں اولمپیائی دیوتاؤں کا کوئی عمل دخل نہ تھا۔ ان کا نام محض یوں ہی ان تقریبوں کے سلسلے میں لیا جاتا تھا اور اس نام کے ساتھ کچھ وصفی القاب بھی لگا دیے جاتے تھے۔

میورے کا کہنا ہے کہ ''ایک دیوتا کے نام کے ساتھ کسی لقب کا استعمال اس طرح مضحکہ خیز یا شک انگیز ہے، جس طرح کسی آدمی کے ساتھ اس کا عرف، مس ہیریسن کے تجزیے سے یہ چیز ثابت ہوتی ہے کہ مختلف رسوم کی ادائیگی میں زیوس کے لیے کوئی جگہ نہ تھی۔'' مائیلی کیوس کا ذکر ضرور آتا ہے لیکن وہ صحیح معنوں میں دیوتا نہ تھا۔ بلکہ ایک عظیم الجثہ ریش دار سانپ تھا جو زیر زمین قوتوں یا مرے ہوئے آبا و اجداد کا مشہور نمائندہ تھا۔'' اسی طرح اس نے دوسرے نام نہاد دیوتاؤں کے متعلق بھی ایسے ہی شکوک کا اظہار کیا ہے۔

یونان میں دیوتاؤں کے متعلق پہلا تشبیہی تصور فاتح ایکین Achaen قوم کے ساتھ آیا۔

ان کا پہاڑی دیوتا زیوس اس وقت انسانی شکل اختیار کر چکا تھا جب ملکی دیوتا ابھی تک یا تو حیوانی شکل میں تھے یا نیم حیوانی اور نیم انسانی ہیئت میں۔ اس تشبیہی تصور نے ایجین کے باشندوں کے زیوتائی تصور پر بڑا اثر ڈالا۔ تمام ملکی دیوتا آہستہ آہستہ انسانی شکل میں ظاہر ہونے لگے اور آہستہ آہستہ تمام ملکی دیوتا اسی غیر ملکی پہاڑی دیوتا کے آگے سر بسجود ہو گئے۔

لیکن اس عظیم اولمپیائی دیوتا نے اپنی مکمل اور واضح شکل صرف اس وقت حاصل کی جب اس کی اہمیت کا احساس رسوم کی ادائیگی کے علاوہ بھی محسوس کیا جانے لگا۔ الوہیت کا انسانی تصور صرف اساطیر میں صحیح طور پر ظاہر ہوتا ہے۔ ایک علامت دیوتا کو مشخص کر سکتی ہے، ایک مشابہتی ناچ کے ذریعہ اس کی بخششوں کا اظہار کیا جا سکتا ہے لیکن جو چیز اس کی ماہیت کا تعین کرتی ہے وہ اس کے آغاز، اس کے اعمال و مہمات کی روایت اور تاریخ ہے۔ ایک ناول یا ڈرامے کے ہیرو کی طرح اس کی شخصیت کا اظہار اس کی آمد پر منحصر نہیں بلکہ کہانی کے ارتقاء کا نتیجہ ہے۔ اگرچہ مولوچ (Moloch) کی پرستش عام تھی لیکن وہ رسوم سے علیحدہ کوئی ہستی حاصل نہ کر سکا کیونکہ اس کی ذات کے متعلق کوئی باقاعدہ اور منظم اساطیر قائم نہ ہو سکیں۔ لیکن اس کے برعکس زیوس اور اُس کے خاندان کے متعلق ہومر نے ایک مکمل اسطور تیار کر دیا۔ ہیروڈوٹس کا یہ کہنا شاید صحیح ہے کہ ہومر نے یونانی دیوتاؤں کو مشخص نام عطا کیے۔ اُن کے ذاتی مقام کی وضاحت کی اور ان کو مخصوص انفرادی شکل دی۔[6] دیوتا رسوم سے پیدا ہوتے ہیں لیکن دینیات کا سرچشمہ اساطیر ہیں۔ مس ہیریسن کہتی ہے کہ ''رسم ادا کرتے ہوئے گانا گایا جاتا ہے، کہانی بیان کی جاتی ہے اور اس طرح دیوتا کی شخصیت کے خدوخال تیار ہوتے ہیں۔ لیکن جونہی بیان کرنے اور اساطیر سازی کی جبلت بیدار ہوتی ہے، دیوتاؤں کا تشبیہی تصور اور دینیات وجود میں آجاتے ہیں۔[7]

اساطیر سازی کی جبلت کی اپنی تاریخ اور اپنی زندہ علامات ہیں۔ اگرچہ یہ جبلت بلند ترین مذہبی تصورات کی تخلیق میں مقدس رسوم کا مستثنیٰ ہے، تاہم وہ مذہب کے کمتر درجوں میں ظاہر نہیں ہوتی۔ اس کی اہمیت کا احساس صرف اُس وقت ہوتا ہے جب فلسفیانہ تفکر کا آغاز ہوتا ہے۔ جو صحیح مذہب کے انتہائی کمال اور اس کے زوال کا بھی پیش خیمہ ہوتا ہے۔

حواشی

(1) دیکھیے ایل۔اے۔ریڈ (Reid) کا مضمون 'حسن اور معنویت' جو ارسطاطیلیسی سوسائٹی کی روداد (نیا سلسلہ، نمبر 29، 1929، صفحہ 154-123، اور خاص طور پر صفحہ 144) پر چھپا، ''اگر کسی اظہاری عمل کو جو پہلے محض غیرارادی طور پر ظاہر ہوا ہو۔ محض اظہار کی خاطر بار بار دہرایا جائے تو وہ جمالیاتی خصوصیات کا حامل ہو جاتا ہے۔ جب اداکاری کرتے ہوئے شعوری طور پر غصے کے اظہار میں دلچسپی لی جائے تو وہ جبلی غصہ نہیں رہتا بلکہ محض ڈرامائی غصہ ہوتا ہے جو جبلی غصے سے مختلف چیز ہے۔''

(2) دیکھیے 'انسانیات کی بین الاقوامی کانگرس' (1894) کے دو مضامین (1) ڈبلیو ڈبلیو۔ نیول (Newell) کا مضمون 'رسم اسطور کی ڈرامائی حیثیت میں' (صفحہ 245-237) اور ڈبلیو میتھو یز (Matthews) کا مضمون 'اسطور اور جشن کے تعلق کی کچھ مثالیں' صفحہ 251-246)

(3) جان ڈیوی: 'تجربہ اور فطرت' (لندن وشکاگو، 1925)، صفحہ 79-78)

(4) یونانی مذہب کے پانچ دور' آکسفورڈ 1925، صفحہ 16-15

(5) ایضاً؟ ص:28

(6) مس ہیریسن، کتاب مذکورہ بالا، صفحہ 64

(7) ایضاً، صفحہ 80

○

(فلسفے کا نیا ڈھنگ: سوزان کے لینگر، ترجمہ: زاہد ڈار، سن اشاعت: 1962، ناشر: شیش محل، کتاب گھر لاہور)

زندہ علامتیں: اساطیر کا سرچشمہ

مذہب زندگی کی اندھی پرستش اور موت کے پُراسرار خوف کے جذبے سے شروع ہوکر ٹوٹم پرستی یا کسی اور مقدس رسم تک جا پہنچتا ہے۔ اس کے دوسری طرف ایک اور قسم کی زندہ علامت اپنے مخصوص طریقے سے ارتقا پذیر ہوتی ہے جو شروع تو غیر شعوری اعمال سے ہوتی ہے لیکن آخر میں مستقل اور اہم صورتیں اختیار کر لیتی ہے۔ یہ اسطور یا دیومالا ہے۔ اگرچہ عام طور پر اہم دیومالا کو مذہب کے ساتھ منسوب کرتے ہیں لیکن حقیقت یہ ہے کہ اس کا سرچشمہ رسم کی طرح کوئی مذہبی جذبہ، خوف، پُراسرار تعظیم متصوفانہ عقیدت یا اندھی پرستش نہیں۔ رسم کا آغاز حرکی رویوں سے ہوتا ہے جو اگرچہ ذاتی ہوتے ہیں لیکن فوراً ہی خارجی شکل اختیار کر کے سب کا مشترک سرمایہ بن جاتے ہیں۔ اس کے برعکس اسطور کا آغاز فریبِ خیال یا ذہنی شبیہات سے ہوتا ہے۔ جو کافی عرصے تک ساکت اور خاموش رہ سکتے ہیں، کیونکہ ذہنی شبیہ کی ابتدائی صورت خواب کی خالص داخلی واردات ہوتی ہے۔

کہانی کی ادنیٰ ترین شکل خواب کی روداد سے کچھ زیادہ نہیں ہوتی۔ اس کے لیے کسی ربط یا حرکت کے تسلسل یا عقلِ عام کی ضرورت نہیں۔ قدیم اقوام ویسے تو کافی ذہین اُور عقلمند معلوم ہوتی ہیں اور مختلف اشیاء مثلاً تیر، آگ اور پانی کی مادّی خصوصیات اور جانوروں اور انسانوں کے طریقوں سے بخوبی واقف ہیں لیکن جب ہم ان کی عجیب وغریب کہانیوں کو سنتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کا مفہوم محض لغوی نہیں، کچھ اور ہے۔ وہ خواب کی دنیا کی پیداوار ہیں۔ ان کہانیوں کے کردار اور واقعات تو اسی مادّی دنیا سے لیے گئے ہیں لیکن ان کے اعمال کسی ایسے قانون کی پیروی کرتے ہیں جو اس دنیا سے تعلق نہیں رکھتا۔

رولینڈ ڈکسن نے اپنی کتاب "سمندری دیومالا"[1] میں ایک کہانی کا ذکر کیا ہے جس میں

بھینس اور مگرمچھ میں کسی بات پر جھگڑا ہو جاتا ہے۔ وہ فیصلہ کرتے ہیں کہ جو چیز بھی دریا میں سب سے پہلے نظر آئے۔ اس کو ثالث بنا لیا جائے۔ پتوں کی تھالی، چاول کوٹنے والا ہاون اور بوری سب نے ثالث بننے سے انکار کر دیا۔ آخر کار ایک چوہے نے ان کا جھگڑا چکا دیا۔ ایک دوسری کہانی یوں شروع ہوتی ہے: ''ایک دن ایک انڈہ، ایک سانپ، ایک کنکھجورا ایک چیونٹی اور گوبر کا ایک ٹکڑا مل کر دشمنوں کا سر قلم کرنے کی مہم پر روانہ ہوتے ہیں۔'' ایک دوسری کہانی یوں بیان کی جاتی ہے: ''دو عورتیں ایک گھر میں سوئی ہوئی تھیں۔ مرچ کوٹنے والا لکڑی کا دستہ تھا۔ اس نے ایک عورت کی شکل اختیار کر کے دوسری عورت کو جگایا اور اسے کہا کہ مچھلیاں پکڑنے کا وقت ہو گیا ہے۔ چلو۔ دونوں نے مشعلیں لیں اور کشتی میں بیٹھ کر روانہ ہو گئیں۔ جب صبح ہوئی تو اس نے دیکھا کہ اُس کی سہیلی پھر لکڑی کا دستہ بن گئی ہے۔ وہ سمجھ گئی کہ اس دستے نے اسے دھوکا دیا ہے۔ جب وہ جزیرے پر پہنچیں تو دستے نے اِسے وہیں چھوڑا اور غائب ہو گیا۔ بڑی مشکل سے وہ بچاری گھر پہنچی۔ اس نے اپنے والدین کو سارا قصہ سنایا۔ اس کے باپ کو بہت غصہ آیا۔ اس نے دستے کو آگ میں ڈال کر راکھ کر دیا۔''

یہ کہانیاں انسانی تخیل کی شاید ادنیٰ ترین منزل ہیں۔ ہم انھیں اساطیر نہیں کہہ سکتے کیونکہ پتوں کی تھالی، ہاون اور بوری، گوبر کا ٹکڑا جو سر قلم کرنے چلا تھا اور دھوکے باز لکڑی کا دستہ، ان میں سے کوئی بھی 'فرد' نہیں، انسان نما کاموں کے باوجود وہ محض گھریلو اشیاء ہیں۔ لکڑی کا دستہ البتہ انسانی بھیس میں نمودار ہوتا ہے لیکن جب صبح کی روشنی نمودار ہوتی ہے اور جادو کا اثر زائل ہوتا ہے تو وہ اپنی اصلی شکل میں آجاتا ہے۔ لیکن اپنی اصل شکل میں بھی وہ کشتی کھیلتا ہوا گھر آ پہنچتا ہے۔

کوئی انسان کتنا ہی سادہ لوح ہو، ان واقعات کو حقیقی نہیں سمجھ سکتا۔ ان کہانیوں کی تشریح صرف یوں کی جا سکتی ہے کہ کسی شخص کو یہ فکر نہیں ہوتی کہ کہانی کے کردار اپنی ماہیت کے مطابق کام کرتے ہیں یا نہیں۔ عمل جو ظاہر ہوتا ہے عامل کی سیرت کے مطابق نہیں بلکہ اُس ذات کی سیرت کے مطابق ہوتا ہے جس کی وہ نمائندگی کرتا ہے۔ حتیٰ کہ کہانی کا عمل بھی اُس ذات کے افعال کی نمائندگی کرتا ہے جو اس علامتی شکل میں پیش کی گئی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ایسے لایعنی قصے کہانیوں کی نفسیاتی بنیاد اس حقیقت پر مبنی ہے کہ یہ مشہور و انسانی اور فطری طریقوں کے بجائے داخلی علامات سے تعمیر ہوتی ہیں۔ جن ماہرینِ تحلیل نفسی نے ہمارے بعض ناقابلِ فہم

خوابوں کی توجیہ ایسے ہی غیر شعوری استعارات سے کی ہے، وہ اِس قسم کی سراب خیالی کی گئی مثالیں دے سکتے ہیں۔ وہ انسان کے تاثرات وخواہشات سے وابستہ ہوتے ہیں۔ غیر محسوس خطرات اور گھبراہٹ کے باعث اُن کو خوفناک یا اوٹ پٹانگ صورت میں ڈھال لیا جاتا ہے اور ان کو پھر بار بار بیان کیا جاتا ہے تا کہ اظہارِ بالذات ہو سکے۔ یہ کہانیاں جن کا ہم نے ذکر کیا ہے اصلی خواب سے ذرا مختلف اور بہتر ہیں کیونکہ ان کو بیان کرنے میں کچھ نہ کچھ ربط کی ضرورت ہے جو کابوس یا خواب میں نہیں ہوتا۔ ان میں کچھ منطقی رشتہ ضرور ہونا چاہیے۔ کہانی کے کرداروں کی معقول تشریح موجود ہوتی ہے جو خواب میں نہیں ہوتی۔

جب قصہ گو باذوق اور غیر تنقیدی سامعین کو کہانی سناتا ہے تو وہ خواہ کتنی ہی لایعنی ہو سامعین برہم نہیں ہوتے۔ جو شخص بچوں کو آپس میں کہانیاں سناتے ہوئے دیکھ چکا ہو، وہ اس بات کی تصدیق کرے گا لیکن جب کہانی اس محدود حلقے سے باہر پہنچتی ہے تو ربط اور عوامی پسندیدگی کے پیشِ نظر اس میں ترمیم کرنا لازمی ہے۔ ذاتی اور داخلی علامات کی جگہ عمومی علامات لے لیتی ہیں۔ ویلن کا کردار ادا کرنے کے لیے لکڑی کے دستے کی جگہ اب حیوان، بھوت اور چڑیلیں آجاتی ہیں۔ جس طرح متبرک اشیاء اپنی صورتیں بدل لیتی ہیں اور رسوم کی نشو ونما کے ساتھ ساتھ شخصیت اختیار کر لیتی ہیں، اسی طرح کہانی کی یکجہتی اور ارتقا کے باعث سراب خیالی کی علامات میں زیادہ معقول خارجی صورت پیدا ہو جاتی ہے۔ اس طرح کہانی کا بلند اسلوب ابھرتا ہے جو حیوانی کہانیوں، بھوت پریت کے قصوں اور مکر وفریب کے افسانوں پر مشتمل ہوتا ہے۔[2] اکثر ان کہانیوں کا موضوع بالکل معمولی اور وقتی ہوتا ہے مثلاً کسی گمشدہ شخص کا گھر واپس آنا، کسی پھل کی چوری، یا جھاڑی میں کسی مردم خوار بھوت کا ملنا وغیرہ لیکن زندگی اور معاشرتی نظام کی ترقی کے ساتھ ساتھ یہ سادہ پلاٹ بھوت پریت کہانیوں کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔

یہ ادبی تخلیق ایسی ہے جو یورپ کے مہذب ملکوں اور غیر مہذب ملکوں کی وحشی قوموں میں یکساں طور پر پائی جاتی ہے۔ اب امراء، سردار اور شہزادے اہم کردار ہوتے ہیں۔ پرانی روایات کے بندر، مگرمچھ، غصیلی ارواحِ خبیثہ، اور مردم خوروں کی جگہ اب جن، مکار بادشاہ اور طاقتور اور خوبصورت جادوگرنیاں لے لیتی ہیں۔ انسان کا بے لگام تخیل واقعاتی تنقید کے زیر اثر ایک حقیقی فنی اسلوب بن جاتا ہے جو داخلی خواب کی دنیا سے اتنا ہی مختلف ہوتا ہے جتنا رسمی ناچ محض اظہارِ ذات کے کودنے اور اچھلنے سے۔

لیکن سراب خیالی کا یہ ارتقا اساطیر سے کسی طرح وابستہ نہیں۔ اگر چہ پریوں کی کہانی اسطور سے شاید پرانی چیز ہے لیکن اسطور اول الذکر کی ترقی یافتہ شکل نہیں کہلا سکتی۔ اس کا رشتہ بھی شاید قدیم سراب خیالی سے جاملتا ہے لیکن اس سرچشمے سے اس کا آغاز انسان کی تمدنی تاریخ کے بہت قدیم ادوار سے تعلق رکھتا ہے۔ جب کہ ہماری جدید پریوں کی کہانیاں ابھی شروع بھی نہیں ہوئی تھیں۔ 'اسطور بنانے کی جبلت' کا اظہار کہانیاں بیان کرنے کے بعد کی منزل کا منتظر نہیں تھا۔ اس کے لیے تو موضوع کی تبدیلی کی ضرورت تھی۔

ان دو افسانوی اسالیب کا فرق قطعی ہے۔ (اگر چہ بہت سے نقاد اِس فرق کو تسلیم نہیں کرتے) پریوں کا قصہ غیر ذمے داری کا مظاہرہ کرتا ہے۔ اس کا تخیلاتی ہونا مسلم ہے اور اس کا مقصد محض خواہشات کی تسکین۔ اس کے ہیرو اور ہیروئن اگر چہ بلند مرتبہ، دولت مند اور خوبصورت ہوتے ہیں تاہم وہ انسان ہوتے ہیں۔ کہانی کا انجام خواہ اخلاقی تقاضوں کے مطابق نہ ہو پھر بھی ہمیشہ اطمینان بخش ہوتا ہے۔ ہیرو کی بہادری قسمت کی بھی مرہون ہوسکتی ہے اور دیانت داری یا جرأت کی بھی۔ موضوع ہمیشہ کسی بدقسمت اور کمزور شخص (کوئی سحر زدہ دوشیزہ، سب سے چھوٹا لڑکا، غریب سنڈریلا وغیرہ) کا اپنے طاقتور حریف پر فتح پانا ہوتا ہے۔ پریوں کی کہانی خواہشاتی تفکر کی ایک قسم ہے اور فرائڈ کی تحلیل نفسی، اس حقیقت کی بخوبی تشریح کرتی ہے کہ اگر چہ بالغ لوگ ان پر یقین نہیں کرتے تاہم اس کی دلچسپی عوامی، پائدار اور مستقل ہے۔

اس کے برعکس اسطور، خواہ اسے لغوی معنوں میں لیا جائے یا مجازی معنوں میں، مذہبی سنجیدگی کی حامل ہوتی ہے۔ وہ یا تو تاریخی واقعہ ہے یا 'پراسرار' صداقت۔ اس کا مثالی موضوع حزنیہ ہے، نہ کہ تخیلات میں بسی ہوئی کوئی چیز۔ اس کے کردار فوق الفطرت شخصیتوں میں تبدیل ہوجاتے ہیں۔ ایک ہی قسم کے دو دیوتا (ان کی پیدائش معجزانہ، اُن کی طاقت عظیم الشان، بہادری سے لڑتے ہوئے شکست کھا کر قتل ہوگئے) ایک دوسرے میں مدغم ہوجاتے ہیں اور دو الگ الگ ناموں کے باوصف وہ ایک وجود ہوتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ وہ دو نام محض ایک شخص کی دو صفات کے آئینہ دار ہوں اور اس بنا پر وہ دو مختلف مسلکوں کا دیوتا بن جائے۔

اسطور کا ہیرو پریوں کی کہانی کے ہیرو سے ممیّز ہوتا ہے۔۔ اساطیر میں ایک قسم کی وحدت اور یگانگت پائی جاتی ہے۔ ان کے کردار اس مادّی دنیا۔۔ اولمپس پہاڑ، سمندر، آسمان۔۔ میں

سرگرم عمل ہیں۔ اور افسانوں کی طرح ان کا دائرہ عمل پریوں کی دنیا نہیں ہوتا۔
ان اختلافات سے کسی کو یہ شبہ ہو سکتا ہے کہ اساطیر اور افسانوں کا مقصد بالکل جداگانہ ہے۔ اسطور کا مقصد افسانے کے مقابلے میں زیادہ مشکل اور زیادہ سنجیدہ ہوتا ہے۔ اگرچہ ان کے اجزا اور تفصیلات کافی مشابہ ہوتے ہیں۔ تاہم ان کا استعمال مختلف مقاصد کے لیے ہوتا ہے۔ پریوں کی کہانی کا سرچشمہ ذاتی تسکین، خواہشات کا اظہار اور ان کی تخیلاتی تکمیل ہے۔ یہ حقیقی زندگی کی کمزوریوں کی تلافی کرتی ہے اور ناکامیوں آویزشوں سے گریز کا راستہ دکھاتی ہے۔ چونکہ اس کا سارا عمل داخلی ہے۔ اس لیے اس کا ہیرو خالص انفرادی اور انسانی ہوتا ہے۔ اگرچہ ہیرو کے پاس جادو کی طاقت ہوتی ہے تاہم وہ فوق البشر متصور نہیں ہوتا۔ اسی وجہ سے یعنی اس کا مقصد محض 'ذات' کو خیالی منصوبوں اور خوش فہمیوں کی تکمیل میں پیش کرنا ہے۔ وہ انسانیت کے محافظ یا مددگار کا کردار ادا نہیں کرتا۔ اگر وہ نیک ہے تو اس کی نیکی ذاتی خوبی ہے جس کا اسے اچھا معاوضہ ملتا ہے لیکن اس کی انسان دوستی کہانی کے پس منظر کے طور پر پیش کی جاتی ہے۔ اس کا لازمی حصہ نہیں ہوتی۔ اس کی دانائی، طاقت اور نیکی کا فائدہ اس کی ذات تک محدود رہتا ہے۔ انسانیت یا آئندہ نسلیں اس سے مستفید نہیں ہوتیں۔ چونکہ اس قسم کی کہانیاں ایک فرد کے ذاتی سوانح پیش کرتی ہیں۔ اس لیے اُن کی دلچسپی کہانی کے خوشگوار اختتام پر ختم ہو جاتی ہے۔

اس کے برعکس بہترین قسم کی اسطور میں فطری تصادم، غیر انسانی قوتوں کے زیر اثر انسانی خواہشات کی تکمیل سے محرومی، مخاصمانہ ظلم وستم وغیرہ سب کو تفصیلاً بیان کیا جاتا ہے۔ یہ پیدائش شدتِ جذبات اور موت سے شکست کھانے کی روداد ہے جو اِس دنیا میں ہر انسان ک سرگزشت ہے۔ اس کا بنیادی مقصد اس دنیا کے واقعات کو اپنی خواہشات کی روشنی میں مسخ کر کے پیش کرنا نہیں، بلکہ اس کے بنیادی حقائق کو سنجیدگی کے ساتھ اُن کی اصل شکل میں بیان کرنا ہے۔ واقعات کے اخلاقی نتائج کو ظاہر کرنا ہے نہ کہ اُن سے گریز اختیار کرنا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کا مقصد محض بیان کر دینے تک محدود نہیں اور ہر اسطور دوسری اساطیر سے ہر طرح وابستہ اور مربوط ہے۔ چونکہ وہ ایک کائناتی تصویر پیش کرتی ہے۔ (خواہ وہ مجازی رنگ ہی میں کیوں نہ ہو) اور چونکہ اس میں کسی ایک فرد کی ذاتی سرگزشت کے بجائے عام انسانی زندگی کے حقائق ہوتے ہیں۔ اس لیے اساطیر میں ایک قسم کا نظام، ربط اور تسلسل نظر آتا ہے اور مختلف قسم کے کردار ایک

دوسرے سے مربوط اور منسلک ہو جاتے ہیں چونکہ اساطیر کا ہیرو محض خود پرستی، خود محویت اور سراب خیالی کا شکار نہیں ہوتا اور کسی نہ کسی حیثیت میں عام فرد سے بالا ہوتا ہے، اس لیے وہ فوق البشر معلوم ہوتا ہے اگر چہ وہ الوہی صفات نہیں رکھتا۔ وہ دیوتاؤں کی نسل سے ہے۔ اس کا دائرۂ عمل یہ حقیقی دنیا ہے کیونکہ جس چیز کی وہ نمائندگی کرتا ہے وہ اس دنیا سے متعلق ہے خواہ اس کے اظہار میں کتنے ہی غیر حقیقی عناصر شامل ہوں (اِس جگہ اسطور کا افسانے سے فرق واضح ہو جاتا ہے۔ افسانے میں ایک فطری انسان اِس حقیقی دنیا سے ماورا پریوں کی خیالی دنیا میں جا پہنچتا ہے)۔

اسطور کا مواد خواب کی معلوم و مانوس علامتیت سے تیار ہوتا ہے۔ یعنی تمثال اور سراب خیالی سے، ماہرینِ نفسیات کے نزدیک اسطور اور پریوں کی کہانی کا مواد ایک ہی ہے، دونوں میں باپ اور بیٹے، دوشیزہ اور بیوی اور ماں، تصرف اور ہیجان، پیدائش اور موت کے لیے علامات مستعمل ہیں۔ ان کا فرق ان علامات کے استعمال میں مضمر ہے۔ پریوں کی کہانی میں انسان اپنی ذاتی زندگی کے تجربات کو دوسروں کے تجربات کی شکل میں دیکھتا ہے اور اسطور میں اصلی تجربات کو دیکھتا اور سمجھتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ ایک ہی افسانے میں یہ دونوں چیزیں آجائیں۔ دونوں کو واضح طور پر علیحدہ علیحدہ شکلوں میں پیش کرنا تو شاید ایک مثالی شے ہو۔ نیم اسطور اور محرکات بعض دفعہ دن اور رات کے خوابوں میں بھی نظر آتے ہیں اور بعض دفعہ مکمل اور عالمگیر اساطیر میں بھی تلافی مافات قسم کی سراب خیالی موجود ہوتے ہیں۔ یہ کسی حد تک ناگزیر بھی ہے کیونکہ اساطیر کا آغاز کسی نہ کسی جگہ افسانے سے ہوتا ہے۔ جس طرح کہ ہر قسم کا حقیقت پسندانہ تفکر خود مرکزی خوش خیالی سے پیدا ہوتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک قطعی خطِ امتیاز کھینچنا محال ہے، تاہم دونوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

یہ کہنا مشکل ہے کہ انسانی فکر کے ارتقا کی کس منزل پر جا کر اسطور شروع ہوئی لیکن اتنا ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس کا آغاز اُس وقت ہوا جب انسان نے افسانے کی حقیقی اہمیت کو محسوس کر لیا۔ ہر سراب خیالی میں (خواہ وہ کتنی ہی تخیلاتی کیوں نہ ہو) چند عناصر ایسے ضرور ہوتے ہیں جو حقیقی انسانی تعلقات، حقیقی تقاضوں اور خطرات، پریشانیوں اور کشمکشوں کو ظاہر کرتے ہیں اگر چہ بعض اوقات کسی واقعی حالت کو واضح طور پر ظاہر کرنے کے بجائے محض اشارات اور ابہام سے بیان کیا جاتا ہے، پھر بھی کچھ نہ کچھ اہمیت اور جذباتی دلچسپی اُن سے وابستہ ضرور ہوتی ہے۔

جن، اژدہا، جادوگرنی، افسانوں میں نا قابلِ فہم مگر مسحور کن کردار ہوتے ہیں۔ ہیرو کے برعکس وہ قدیم ہستیاں ہیں جنھوں نے اس زمین پر فتنہ وفساد پیدا کر رکھا ہے۔ وہ قلعوں، غاروں یا راہب خانوں میں مقیم ہوتے ہیں، ان کے پاس جادو کے برتن اور جادو کی چھڑیاں ہوتی ہیں، ان کے کارنامے برائیوں اور ظلم وتشدد سے بھرپور اور اکثر وہ مردم خور ہوتے ہیں۔ کہانی میں ان کے مظالم کا محض اشارۃً ذکر کیا جاتا ہے اور اس کے بعد ہیرو کی زندگی کے نشیب وفراز بیان کیے جاتے ہیں۔ لیکن یہ چند اشارے بھی پڑھنے والے کے ذہن کو حرکت میں لانے کے لیے کافی ہوتے ہیں۔ جس کی دلچسپیاں محض خواب کی دنیا سے بالا ہوتی ہیں چونک ان کہانیوں میں حقیقی ماحول پیش کیا جاتا ہے (جہاں سے خواب کے خیالی گریز کا آغاز ہوتا ہے) اس لیے وہ قاری کو سنجیدگی سے سوچنے سمجھنے کی دعوت دیتی ہیں۔

یہ چیز قابلِ غور ہے کہ وہ لوگ بھی جو بچوں کو پریوں کی کہانیاں سنانے سے پرہیز کرتے ہیں، اس سے خوف زدہ نہیں ہوتے کہ بچے شہزادوں اور شہزادیوں پر یقین لے آئیں گے اور جادوگرنیاں اور چڑیلوں کے وجود کو صحیح تسلیم کرلیں گے۔ یہ شہزادے اور شہزادیاں جن کی خواہشات پایۂ تکمیل تک پہنچ جاتی ہیں۔ ہمارے نفس کے اندر موجود ہیں۔ ان کو خارجی دنیا میں تلاش کرنے کی ضرورت نہیں۔ وہ ہماری داخلی دنیا کے کردار ہیں ان کی تاریخ ہمارے خوابوں کا تذکرہ ہے۔ ہم خوب جانتے ہیں کہ وہ محض تصنع ہیں، ہمارے نفس کی پیداوار ہیں۔ لیکن ذیلی کردار ہمارے توہمات کا مواد ہیں کیونکہ ان کی حقیقی جگہ یہ دنیا ہے۔ وہ ان ہستیوں کو ظاہر کرتے ہیں جن کو ہم چند ڈراؤنی اشیاء (مثلاً مردے، کھوپڑیاں، خوفناک بُت، بھوت وغیرہ) کے ذریعے متصور کرتے ہیں۔ افسانوی جن اور بھوت انھی پراسرار ہستیوں کے تجسیمی مظاہر ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ پریوں کی کہانیاں (جن کو اکثر بچے بھی واقعاتی نہیں سمجھتے) ذہن میں کئی قسم کے تصورات پیدا کرتی ہیں (جو کہانی کے اصل مقصد کے لحاظ سے محض ثانوی حیثیت رکھتے ہیں) اور جو توہمات کی بنیاد بن جاتے ہیں۔ قبر میں مدفون خوفناک مورث افسانے کا جن بن جاتا ہے، یہی توہم پرستی کا دیوتا ہے۔ بھوت پرستی مذہب کی کائناتی تصویر پریوں کی کہانی کا عکس ہے۔ یہ ایک ایسا خواب ہے جس کے کابوسی عناصر قدیم مذہبی مسالک کے مرئی اور مقدس آثار سے منسلک ہوجاتے ہیں اور اس طرح عوامی اہمیت حاصل کرلیتے ہیں۔

وہ ہستی یا وجود جو ایسی علامت کی تجسیمی شکل میں ظاہر ہو، کوئی کائناتی حیثیت نہیں رکھتی۔

کلاسیکی مفہوم کے دیوتا ایسے افسانوں سے پیدا نہیں ہوسکتے جن کی اہمیت محض داخلی اور ذاتی ہو، کیونکہ ان افسانوں کا ماحول لازمی طور پر مقامی، وقتی اور انسانی ہوتا ہے، خواہ اسے کتنا ہی مسخ کیا جائے اور کیسے ہی بہروپ میں پیش کیا جائے۔ وہ قوتیں جو ایک شخص کے خوابوں میں کارفرما ہوتی ہیں کائناتی نہیں بلکہ معاشرتی ہوتی ہیں، جب ہیرو انسان کی خود اپنی ذات ہے، تو وہ مجازی اژدہا جن کو وہ قتل کرتا ہے درحقیقت اس کے حریف، اس کے دشمن اور اس کے بزرگ ہوتے ہیں۔ جب ان کو حقیقی دنیا میں بطور مقدس اشیا داخل کیا جاتا ہے تو اس سے آبا و اجداد، غاروں کے خوفناک مکین اور متلون مزاج نیم دیوتا ظاہر ہوتے ہیں۔

یہ چیز قابلِ غور ہے کہ جب افسانے یا بیداری کے خوابوں کے یہ ثانوی کردار خارجی دنیا کی تصویر میں توہماتی کردار کی حیثیت میں متشکل ہوتے ہیں تو وہ معاشرتی قوتوں کے عمومی اور تیز تر تصور کا مظہر بن جاتے ہیں۔ جس افسانوی حیوانی مورث کی وہ تعظیم کرتا ہے وہ ایک انسان کا باپ نہیں ہوتا بلکہ تمام نسلوں کا مورث ہوتا ہے۔ علامتیت، کا عمل اگرچہ ہمارے خیالات کے سرچشمے کو آنکھوں سے اوجھل کر دیتا ہے تاہم ان کی تصوراتی صورت کو بلند کر دیتا ہے۔ بھوت کسی معمولی شخص کو ظاہر نہیں کرتا بلکہ اُس شخص کی ریاست یا حکومت کو ظاہر کرتا ہے جس کے باعث ہم پر ظلم ہوتا ہے۔ ہم اس کی مخالفت پر کمربستہ ہوتے اور فتح یاب ہوتے ہیں۔ اگرچہ وہ ایک خود مرکزی تخیل کی پیداوار ہوتا ہے تاہم اس کا وجود ماورائے ذاتی ہوتا ہے۔ اس کا وجود کسی ذاتی واردات کا نتیجہ نہیں بلکہ معاشری بصیرت کا مرہون ہوتا ہے۔ وہ زندگی کے ایک اہم عنصر کا مجسم پیکر ہے اور اسی وجہ سے ہم اسے مذہب کی علامتوں کی مدد سے حقیقی دنیا میں منتقل کر لیتے ہیں۔

پریوں کی کہانی سے اسطور کی طرف ارتقا اس وقت رونما ہوتا ہے جب نہ صرف معاشرتی عوامل (اشخاص، رسوم، قوانین، روایات) بلکہ انسان کے اردگرد کی کائناتی قوتیں بھی افسانے میں شامل ہو جاتی ہیں۔ یعنی جب انسان شاعرانہ تخیلات کے خودرو استعارات کی مدد سے نہ صرف فرد اور معاشرے کے تعلق کو سمجھنے لگتا ہے بلکہ انسان اور کائنات کے باہمی تعلق کا تصور بھی اس کے سامنے اجاگر ہو جاتا ہے۔

شاید خالص داخلی نوعیت کے خود مرکزی افسانوں سے ترقی کر کے ہم منظم اور مستقل نوعیت کے کائناتی تصور تک نہ پہنچ پاتے اگر ہمارے تخلیقی فکر کو ان پائیدار اور واضح علامات سے

مددنہ ملتی جو قدرت ہمیں مہیا کرتی ہے، یعنی اجرام فلکی، دن اور رات کی مسلسل تبدیلی، موسموں کا تغیر و تبدل، لہروں کا مد و جزر وغیرہ، جس طرح ذاتی زندگی کی معاشری ڈھانچہ (جو اوّل اوّل خواب جیسی غیر منظم صورتوں میں متصور ہوتا ہے) آہستہ آہستہ مذہبی علامات کی مدد سے پائیدار شکل اختیار کر لیتا ہے، اسی طرح انسانی وجود کا کائناتی ماحول نا قابلِ فہم یا یوں کہیے کہ نا قابلِ حل معما ہوگا جب تک ہمیں چاند اور سورج، ستاروں کی حرکت، ہوا اور پانی میں خدائی قانون کارفرما نظر نہ آئے جس سے انسانی زندگی کے دائرۂ عمل کی تجدید ہو جاتی ہے، جب یہ دیوتا آموجود ہوتے ہیں جن کے نام آسمانی قوتوں اور فطری اعمال کو ظاہر کرتے ہیں تو چھوٹے موٹے دیوتا ان کے ماتحت ہو کر رہنے لگتے ہیں۔

یہ سوال اکثر بجا طور پر اٹھایا جاتا ہے کہ کس طرح صاحبِ نظر آدمی چاند سورج یا ستاروں کو دیوتا سمجھ سکتا ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ دیوتاؤں کو شروع ہی سے فطرت کی علامات سمجھا جاتا رہا۔ پچھے ڈھائی ہزار سال سے یونانی فلسفی، زمانۂ وسطیٰ کے علماء جدید ماہرینِ لسانیات، انسانیات اور دینیات اِس نظریے پر بحث کرتے آئے ہیں۔ بعض نے اس کو تسلیم کیا ہے اور بعض نے اسے رد کیا ہے۔ نفسیات کے لیے یہ نظریہ پراسرار ضرور ہے لیکن واقعاتی حیثیت سے یہ تحقیق کی دعوت دیتا ہے۔ دیمیتر، کوزمین، زیوس کو آسمان، آپالو کو سورج اور آرٹی مس کو چاند کے متماثل قرار دینا ایک ایسی حقیقت ہے کہ ان دیوتاؤں کو مختلف کائناتی قوتوں کا مجسم پیکر سمجھنا مسلمات میں سے ہے۔ تاہم تجسیم کا یہ عمل تخیل کی غیر فطری پرواز معلوم ہوتا ہے۔ ایسے تصورات کو وحشی اقوام کے ساتھ منسوب کرنا غلط بات ہوگی اور خود ہمارے ذہن میں بھی نہیں آسکتے۔ غیر مہذب اور مہذب ذہن کا فرق صرف خوش عقیدگی اور باریک بینی کا ہے، یعنی فرق صرف کمیت کا ہے، کیفیت کا نہیں، ہمارے تخیل میں بھی نا قابلِ فہم تصورات پیدا ہوتے رہتے ہیں لیکن تنقیدی عقل انھیں فوراً رد کر دیتی ہے۔ اس کے باوجود ہم خواب میں نہ بچپن میں سورج کو آدمی متصور کرتے ہیں۔ ستاروں کو البتہ ادبی روایت کی سراب خیالی نے انسان بنا دیا ہے۔

سوال یہ ہے کہ بہادری کے مختلف کارنامے ان غیر شخصی کرداروں کے ساتھ کیسے منسوب ہو گئے؟ میرا خیال ہے کہ پریوں کی کہانیوں سے ترقی کرتے ہوئے جب انسان اساطیر تک پہنچا یہ انتساب نہ صرف اس ارتقاء کا ایک فطری پہلو تھا بلکہ اس نے اس ارتقا کے عمل میں مزید تیزی اور شدت پیدا کی۔ یہ تبدیلی درجہ بدرجہ مختلف درمیانی منزلوں میں سے

گزر کر ظاہر ہوتی ہے۔ ان منزلوں میں سے ایک منزل وہ ہے جب کائناتی علامات کا پہلے پہل رواج ہوا۔ اس منزل کے ایک طرف عوامی افسانوں کی خود مرکزی دلچسپی ہے جو انسانی ہیرو کی ذات پر مرکوز ہوتی ہے اور دوسری طرف فطری اساطیر کا آغاز ہے جن میں عوامی اہمیت کے مقدس کرداروں کا ذکر کیا جاتا ہے۔ اِسی منزل میں وہ روایت یا کہانی رونما ہوتی ہے جس سے 'ثقافتی ہیرو' پیدا ہوتا ہے۔

یہ عام افسانوی کردار داخلی اور خارجی تفکر کی آمیزش سے پیدا ہوتا ہے۔ اس کا منبع عوامی قصے کا ہیرو ہے جو ایک انفرادی شخصیت کو ظاہر کرتا ہے اور اس لیے اُس کی بہت سی خصوصیات اُس میں موجود ہوتی ہیں لیکن پریوں کی کہانیوں کے دوسرے کرداروں کی علامتی سیرت اس پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس میں کچھ فوق الفطرت صفات پائی جاتی ہیں۔ وہ ایک ایسے فرد سے کہیں بلند و بالا ہے جو معاشرے کے عوامل سے برسرِ پیکار ہے۔ وہ اس کے علاوہ بھی وہ بہت کچھ ہے۔ اسے سمجھنے کے لیے ہمیں افسانے کے اسلوب کو دیکھنا ہوگا جس میں اُس کی پوری شخصیت نمایاں ہوتی ہے۔

وہ نیم دیوتا اور نیم عفریت کُش ہے۔ موخر الذکر کی طرح وہ اکثر اپنے والدین کا سب سے چھوٹا لڑکا ہوتا ہے، جو اپنے بے وقوف بھائیوں میں سب سے زیادہ چالاک اور سمجھدار ہے۔ وہ اعلیٰ خاندان سے تعلق رکھتا ہے لیکن بچپن میں ہی اسے گھر سے نکال دیا جاتا ہے یا کوئی اسے اٹھا کر لے جاتا ہے۔ پھر اُسے یا تو بچا لیا جاتا ہے یا جادو سے اُسے مقید کر لیا جاتا ہے۔ لیکن پریوں کی کہانیوں کے خوابوں کے برعکس اس کے کارنامے اُس وقت شروع ہوتے ہیں جب وہ قید سے رہا ہوتا ہے اس کے کارنامے انسانوں کے فائدے کے لیے ہوتے ہیں۔ وہ لوگوں کو آگ، مُلک اور شکار مہیا کرتا ہے، وہ انھیں زراعت، کشتی بنانا اور شاید زبان بھی سکھاتا ہے۔ وہ زمین 'بناتا' ہے، سورج تلاش کرتا ہے (کسی غار یا انڈے یا کسی غیر ملک میں) اور اسے آسمان میں بٹھا دیتا ہے۔ ہواؤں اور بارش کو اپنے اختیار میں لاتا ہے، اس عظمت کے باوجود وہ اکثر عوامی کہانیوں کے ہیرو کی طرح دھوکا بازی بھی کرتا ہے اور انسانی حریفوں، مقامی بھوتوں اور حتیٰ کہ ایک قابلِ عزت مورث کو شکست دیتا ہے۔

چنانچہ ثقافتی ہیرو کا مقام کافی پیچیدہ ہے۔ اس کے کارنامے اس حقیقی دنیا میں ہوتے ہیں اور ان کے اثرات انسان ہمیشہ محسوس کرتے ہیں۔ اس لیے وہ زندہ انسانوں سے کچھ غیر واضح

مگر یقینی طور پر تاریخی رشتہ رکھتا ہے اور اس علاقے سے بھی ایک وابستگی رکھتا ہے جہاں اس کے کارناموں کے نشانات موجود ہیں۔ صرف اس بنا پر ہی وہ پریوں کے افسانوں کے ہیرو سے متمیز کیا جاسکتا ہے جس کے کارنامے کلی طور پر صرف افسانے ہی سے وابستہ ہیں۔ اس طرح کہ کہانی کے اختتام پر اسے ختم کیا جاسکتا ہے اور نئی کہانی کے لیے ایک نیا ہیرو تلاش کرنا پڑتا ہے۔ ثقافتی ہیرو کی تاریخی اور مقامی وابستگی اس کے وجود کو استقلال اور پائداری بخشتی ہے۔ اس کی شخصیت کے اردگرد افسانے پیدا ہوتے ہیں جس طرح مشاہیرِ تاریخ کے اردگرد افسانے تیار ہوتے ہیں مثلاً شارلمین، ہارون الرشید وغیرہ۔ لیکن جہاں یہ مشہور بادشاہ عظیم الشان انسانی کارنامے سرانجام دیتے ہیں، وہاں قدیم ثقافتی ہیرو انسانوں کے بجائے قدرت کے کاموں میں دخل اندازی کرتا ہے۔ اس کے مخالف انسانوں کے مختلف گروہ نہیں بلکہ سورج، چاند، زمین اور آسمان ہوتے ہیں۔

اس طرح کے نیم دیوتا کی بہترین مثال امریکا کے ریڈ انڈین قبائل کا مانا بوزھو یا مکابو ہے جسے ہیاواتھا بھی کہتے ہیں۔ وہ ایک فوق الفطرت ہستی بھی ہے اور خالص انسان بھی۔ ایک طرف تو وہ اتنا طاقتور ہے کہ پہاڑوں کو ہتھیلی پر اٹھالیتا ہے اور اپنے والد 'مغربی ہوا' کو اس لیے سزا دیتا ہے کہ اس نے اس کی چاند کی نسل والی والدہ کی بے عزتی کی، لیکن دوسری طرف سردیوں میں وہ بھوک کے ہاتھوں ہلکان بھی ہوتا ہے اور چیونٹیاں اُسے آسانی سے کاٹ لیتی ہیں۔

برنٹن اُن پہلے فاضلوں میں سے ہے جنھوں نے امریکا کے ریڈ انڈین قبائل کے عوامی انسانوں پر تحقیق کی اور اُن کی 'فطری دینیات' کا سراغ لگانے کی کوشش کی۔ وہ مانا بوزھو کی سیرت سے بہت سٹ پٹایا۔ ''اس میں مکر وفریب شرارت اور دل لگی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے، لیکن اکثر کھانا حاصل کرنے کے معاملے میں بالکل بے بس اور محتاج۔ وہ بڑے بڑے وحشی جانوروں پر اپنے جادو کے فن کو آزمانے پر ہر وقت تیار ہوتا ہے اور اکثر ناکامی سے دوچار ہوتا ہے۔ دوسروں کی طاقت پر حسد کرتا ہے اور اکثر ان کے اچھے کاموں کو خراب کرنے کی کوشش میں مشغول رہتا ہے۔ مختصر یہ کہ وہ ایک بدفطرت مسخرے سے بہتر نہیں جو عملی مذاق کر کے خوش ہوتا ہے اور اپنی فوق الفطرت قوتوں کو خود غرضی اور برے مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے۔''

اس کے ساتھ ساتھ اُس نے اُس ریت کے ذرّے سے جو قدیم سمندر کی تہہ سے نکالا گیا تھا،

قابلِ رہائش زمین بنائی اور اسے پانی کے اوپر بچھا دیا... اس کا ایک قدم چوبیس میل کے برابر تھا۔ بڑی جھیلیں اُسی نے بنائیں اور جب آبشاروں نے اُس کے کام میں رکاوٹ ڈالی تو اُس نے انھیں اپنے ہاتھ سے تباہ کرڈالا۔[3] اس نے تصویری رسم الخط ایجاد کیا اور مچھلیاں پکڑنے کا پہلا جال بنایا۔ بظاہر وہ دیوتا ہے، لیکن اُس کے نام کا مفہوم 'عظیم خرگوش' یا 'روحانی خرگوش' ہے۔ برنٹن کو یقین ہے کہ مانا بوزھو کی عوامی کہانیاں حقیقت کی ادنیٰ اور مسخ شدہ صورتیں ہیں اور یہ کہ اس کا نام ایک لسانیاتی غلطی کی وجہ سے ایسا بن گیا جس سے خرگوش مراد ہے، اگرچہ اس کی جگہ جو صحیح لفظ ہونا چاہیے، اس کا مفہوم 'صبح' ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کے اصلی نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ 'سورج دیوتا' تھا۔

اس چیز کا امکان ہے کہ مانا بوزھو خدائے مطلق کا مسخ شدہ تصور نہیں بلکہ وہ ایک بلند تر اور عظیم تر افسانوی ہیرو ہے۔ اس میں انسانی ابتدا کے آثار پائے جاتے ہیں اگرچہ اُس نے ان عظیم عوامل سے تعلق قائم کرلیا ہے جو انسان کے اردگرد کارفرما ہیں مثلاً آسمان، موسم اور ہوائیں اپنے فوق الفطرت کارناموں کے باعث وہ اُن عوامل اور قوتوں پر حاوی ہے اور چونکہ وہ انسانوں سے نیم تاریخی طور پر منسلک ہے، اِس لیے وہ ٹوٹم جانور کی شکل اختیار کرلیتا ہے۔ جو اِس کے لوگوں کا پراسرار مورث تھا۔ اس لیے وہ 'مغربی ہوا' کا بیٹا بھی ہے، چاند کا پوتا بھی اور عظیم خرگوش بھی۔ وہ چالاک، دھوکے باز، عظیم سردار، کشتی ساز اور فوق البشر بھی ہے۔

ثقافتی ہیرو کی ایک اور مثال پولی نیشیا کے نیم دیوتا موئی کی ہے۔ اس کی شخصیت میں بھی مسخرہ پن، دھوکے بازی اور شرارت کے ساتھ بہادری، دلیری اور الٰہی صفات موجود ہیں۔ مانا بوزھو کی طرح اُس کا حسب نسب بھی کائناتی مظاہر سے ملتا ہے لیکن شکل و شباہت کے اعتبار سے وہ انسان ہے۔ وہ اپنے آپ کو مچھلی، پرندے یا کسی وحشی جانور کی شکل میں جب چاہے تبدیل کرسکتا ہے۔ وہ بالشتیے سے لے کر دیوتا تک سبھی کچھ ہے کیونکہ وہ تہذیب کے سبھی ادوار سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ پریوں کی کہانیوں میں شرارتی مسخرے کا کردار ادا کرتا ہے، ترقی یافتہ قصوں میں وہ آگ چرا کر لانے والا اور اژدہا کش ہے (یعنی کلاسیکی مفہوم میں ہیرو) جزیرہ ہو آئی کے کائناتی نظام میں وہ نیم دیوتا ہے جس نے زمین اور آسمان کو بنایا، اور نیوزی لینڈ کی اساطیر میں وہ انسانوں کا مہربان سرپرست بن جاتا ہے جس نے انسانوں کو لافانی بنانے کی کوشش میں اپنی قربانی دی۔

قابلِ رہائش زمین بنائی اور اسے پانی کے اوپر بچھا دیا... اس کا ایک قدم چوبیس میل کے برابر تھا۔ بڑی جھیلیں اُسی نے بنائیں اور جب آبشاروں نے اُس کے کام میں رکاوٹ ڈالی تو اُس نے انھیں اپنے ہاتھ سے تباہ کر ڈالا۔[3] اس نے تصویری رسم الخط ایجاد کیا اور مچھلیاں پکڑنے کا پہلا جال بنایا۔ بظاہر وہ دیوتا ہے، لیکن اُس کے نام کا مفہوم 'عظیم خرگوش' یا 'روحانی خرگوش' ہے۔ برنٹن کو یقین ہے کہ مانا بوزھو کی عوامی کہانیاں حقیقت کی ادنیٰ اور مسخ شدہ صورتیں ہیں اور یہ کہ اس کا نام ایک لسانیاتی غلطی کی وجہ سے ایسا بن گیا جس سے خرگوش مراد ہے، اگرچہ اس کی جگہ جو صحیح لفظ ہونا چاہیے، اس کا مفہوم 'صبح' ہے۔ وہ کہتا ہے کہ اس کے اصلی نام سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ 'سورج دیوتا' تھا۔

اس چیز کا امکان ہے کہ مانا بوزھو خدائے مطلق کا مسخ شدہ تصور نہیں بلکہ وہ ایک بلند تر اور عظیم تر افسانوی ہیرو ہے۔ اس میں انسانی ابتدا کے آثار پائے جاتے ہیں اگرچہ اُس نے ان عظیم عوامل سے تعلق قائم کر لیا ہے جو انسان کے اردگرد کارفرما ہیں مثلاً آسمان، موسم اور ہوائیں اپنے فوق الفطرت کارناموں کے باعث وہ اُن عوامل اور قوتوں پر حاوی ہے اور چونکہ وہ انسانوں سے نیم تاریخی طور پر منسلک ہے، اِس لیے وہ ٹوٹم جانور کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جو اِس کے لوگوں کا پراسرار مورث تھا۔ اس لیے وہ 'مغربی ہوا' کا بیٹا بھی ہے، چاند کا پوتا بھی اور عظیم خرگوش بھی۔ وہ چالاک، دھوکے باز، عظیم سردار، کشتی ساز اور فوق البشر بھی ہے۔

ثقافتی ہیرو کی ایک اور مثال پولی نیشیا کے نیم دیوتا موئی کی ہے۔ اس کی شخصیت میں بھی مسخرہ پن، دھوکے بازی اور شرارت کے ساتھ بہادری، دلیری اور الٰہی صفات موجود ہیں۔ مانا بوزھو کی طرح اُس کا حسب نسب بھی کائناتی مظاہر سے ملتا ہے لیکن شکل و شباہت کے اعتبار سے وہ انسان ہے۔ وہ اپنے آپ کو مچھلی، پرندے یا کسی وحشی جانور کی شکل میں جب چاہے تبدیل کر سکتا ہے۔ وہ بالشتیے سے لے کر دیوتا تک سبھی کچھ ہے کیونکہ وہ تہذیب کے سبھی ادوار سے تعلق رکھتا ہے۔ وہ پریوں کی کہانیوں میں شرارتی مسخرے کا کردار ادا کرتا ہے، ترقی یافتہ قصوں میں وہ آگ چرا کر لانے والا اور اژدہا کش ہے (یعنی کلاسیکی مفہوم میں ہیرو) جزیرہ ہو آئی کے کائناتی نظام میں وہ نیم دیوتا ہے جس نے زمین اور آسمان کو بنایا، اور نیوزی لینڈ کی اساطیر میں وہ انسانوں کا مہربان سرپرست بن جاتا ہے جس نے انسانوں کو لافانی بنانے کی کوشش میں اپنی قربانی دی۔

لیکن مانا بوزھو کی طرح موئی کی کبھی پرستش نہیں کی گئی۔ اس کا نام مقدس نہیں سمجھا جاتا اور نہ اس کے ساتھ کوئی دینی مسلک ہی منسوب ہے۔ روزمرہ کے معاملات میں لوگ اس کی طاقت محسوس کرتے ہیں اور نہ اس سے خوف کھاتے ہیں۔ وہ مر چکا ہے، یا مغرب کی طرف چلا گیا ہے، یا اس نے ادب کام کرنا چھوڑ دیا ہے۔ اس کے پاؤں کے نشان آتش فشاں پہاڑ کے منجمد لاوے پر دیکھے جا سکتے ہیں۔ اس کی کارکردگی کے آثار زمین اور آسمان کے نظام میں نظر آ سکتے ہیں۔ لیکن اب عوام پر اس کی حکمرانی ختم ہو چکی ہے۔ اس کا پرانا حریف سورج اب بھی اس مدار پر چکر لگا رہا ہے جو موئی نے اس کے لیے مقرر کر دیا تھا۔ اس کی وادی اور قاتلہ 'چاند' اب بھی اپنی لافانیت پر نازاں ہے۔ یہی وہ مرئی قوتیں ہیں، دیوتا ہیں، جو قابلِ تعظیم ہیں اور صرف انہی سے التجا کرنی چاہیے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ ان کا بیٹا، پوتا اور فاتح یا ساتھ کا کھیلا ہوا، ثقافتی ہیرو، کیوں ایک لافانی دیوتا متصور نہیں ہوتا جو آسمان پر تارے کے روپ میں بیٹھا ہے اور سمندروں پر حکمرانی کرتا ہے؟

اِس سوال کا جواب یہ ہے کہ لوگ اس پر اس طرح سنجیدگی سے ایمان نہیں لاتے جس طرح دیوتاؤں پر ایمان لاتے ہیں۔ افسانوی ہیرو کی طرح ثقافتی ہیرو بھی انسانی خواہشات اور تمناؤں کا ذریعہ اظہار ہے۔ اس کے کارنامے محض تخیلاتی تخلیق ہیں لیکن جہاں افسانوی ہیرو ایک فرد ہے جو اپنے ذاتی مخالفین — باپ، مما لک، بھائی یا رقیب — پر فتح پاتا ہے۔ ثقافتی ہیرو محض ایک 'انسان' ہے جو اُن زبردست قوتوں پر فتح پاتا ہے جو اس کے لیے خطرے کا موجب ہیں۔ غیر شعوری طور پر ایک پورے قبیلے کو (نہ کہ کسی ایکم موجد کو) اس متماثل قرار دیا جاتا ہے۔ اس کے ڈرامے کا ماحول کائناتی ہے، طوفان بادو باراں اور رات کا اندھیرا اس کے دشمن ہیں، سیلاب اور موت اس کی طاقت کا امتحان۔ یہ وہ حقائق ہیں جو اس کے دل میں نجات کا تصور پیدا کرتے ہیں۔ اس کا کام فطرت یعنی زمین و آسمان، سبزہ، دریا اور موسم کی تسخیر ہے اور موت پر فتح۔

جس طرح پریت کہانی اپنے ثانوی کرداروں مثلاً بادشاہ، جادوگرنیاں اور بھوت اور پریاں (جو اکثر حقیقی ہستیوں کے متماثل ہوتے تھے اور اس طرح کہانی سے علیحدہ ان کا وجود متصور ہوتا تھا) کے ذریعے ذاتی ماحول اور انسانی تعلقات کی وضاحت کرتی ہے، اسی طرح ثقافتی ہیرو کی کہانی ایک ایسی حقیقت کی علامات مہیا کرتی ہے جو داخلی سے زیادہ خارجی ہے۔

ہیرو کے کارنامے ان کے خلاقوں کے لیے بھی محض دکھاوا ہیں لیکن ان قوتوں کو جن سے اس کا مقابلہ ہے، ہم اکثر زیادہ اہم سمجھ لیتے ہیں۔ وہ قوتیں حقیقی دنیا سے متعلق ہیں اور ان کی علامات کا مفہوم خواب کی دنیا سے ماورا ہے۔ موئی فوق البشر ہستی ہے جو انسانی قوت، ہنر اور مہارت کی خواہشاتی تعبیر ہے۔ فطرت کی قوتوں کے درمیان اس کا مقام درحقیقت انسانیت کا مقام ہے۔ وہ کہاں سے آیا؟ وہ فطرت، آسمان، زمین اور سمندر سے پیدا ہوا۔ کائناتی اصطلاح میں وہ رات سے نکلا۔ انسانی اصطلاح میں وہ عورت سے پیدا ہوا۔ اساطیر میں وہ رات کی عظیم عورت کا بیٹا بیان کیا جاتا ہے۔ (ہائن نیوٹی پو)

پولی نیشیائی زبان کے لفظ 'ہائن' (Hine) (اس کا تلفظ 'ہنا' اور 'اینا' بھی ہے) کا اشتقاق بہت دلچسپ ہے۔ جب یہ اکیلا استعمال ہو تو وہ اسم معرفہ ہوتا ہے یا اسم صفت جس کا مفہوم روشنی (سفید، زرد، چمکتی ہوئی) یا گرنا، زوال پذیر ہونا ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں کے ساتھ مل کر اس کا مفہوم عورت ہوتا ہے۔ اس معرفہ کے طور پر اس کا مفہوم ایک خاص قسم کی عورت یا دوشیزہ ہے۔ معرفہ اور نکرہ دونوں معنوں میں مستعمل ہونے کے باعث اس لفظ کا ایک تعمیمی مفہوم قائم ہوتا ہے اور اس لیے اس کو فوق الفطرت ہستیوں کے لیے استعمال کرنا زیادہ موزوں ہے کیونکہ یہ ہستیاں تعمیمی شخصیتیں ہوتی ہیں، لیکن جب بہت سی ہستیاں، اسی ایک نام سے پکاری جائیں (کیونکہ ان کی علامتی قدر اساسی طور پر یکساں ہوتی ہے) تو قدرتی طور پر وہ سب ایک دوسرے میں مدغم ہونا شروع ہوتی ہیں۔

پولی نیشیا کی اساطیر میں مختلف کردار جو ہنا کی سیرت کے حامل ہیں، موئی کے قصے میں بطور ثانوی کردار ظاہر ہوتے ہیں۔ وہ اس کی ماں، بہن یا دادی کی حیثیت سے موجود ہوتے ہیں۔ چونکہ عام قارئین اس قصے سے واقف نہیں، اس لیے مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس طاقتور، شرارتی اور طباع، ہیرو کی چند اہم کہانیوں کو مختصراً یہاں بیان کر دیا جائے۔

1. آگ کی تلاش

موئی چار یا پانچ بھائیوں میں سب سے چھوٹا تھا ان سب کے نام موئی تھے، فرق صرف یہ تھا کہ ہر ایک کے نام کے ساتھ کچھ القاب بڑھا دیے جاتے تھے تاکہ ایک دوسرے سے متمیز ہو سکیں۔ سارے بھائی سوائے چھوٹے موئی کے بے وقوف تھے، لیکن یہ غیر معمولی ذہانت کا

مالک تھا۔ وہ وقت سے پہلے پیدا ہوا اور اس کی ماں ہنا نے یہ سمجھتے ہوئے کہ یہ کمزور، لاغر اور بے کار ہے، اسے سمندر میں پھینک دیا۔ ایک دریائی جانور نے اس کی پرورش کی اور کچھ عرصے بعد قدرت نے اسے اس کے اصل گھر پہنچا دیا جہاں اسے لقیط (وہ بچہ جس کے ماں باپ کا پتا نہ ہو اور جو یونہی مل جائے) کے طور پر رکھ لیا گیا۔ وہ شرارتی اور طاقتور تھا اور ہمیشہ اپنے بہن بھائیوں کے لیے مصیبت کا باعث۔

موئی کی ماں اپنے بچوں کے ساتھ ایک جھونپڑی میں رہتی تھی۔ وہ پَو پھٹتے ہی جھونپڑی چھوڑ کر کسی پراسرار پوشیدہ جگہ میں چلی جاتی اور سارا دن وہاں گزارتی۔ نوجوان موئی نے فیصلہ کیا کہ اس راز کو معلوم کرے۔ اس مقصد کے لیے اس نے جھونپڑی کے سب دروازوں اور کھڑکیوں کے سوراخ بند کر دیے۔ تاکہ صبح کی روشنی کی شعاعیں اندر نہ آسکیں اور وہ دیر تک سوئی رہے۔ پھر جب وہ اٹھی اور بھاگ کر جانے لگی تو اس نے اس کا پیچھا کیا اور پاتال تک جانے کا راستہ معلوم کر لیا جہاں وہ اسارا دن اپنے مردہ اجداد کے ساتھ بسر کرتی تھی۔ موئی پرندے کی شکل اختیار کر کے ان دیوتاؤں کی صحبت میں جا بیٹھا۔ انھوں نے اسے پکا ہوا کھانا دیا جو اس نے پہلی دفعہ چکھا۔ یہاں اس نے وہ اجداد دیکھے جن کے قبضے میں آگ کا راز تھا۔

اس کے آگ لے کر بھاگ آنے کی کئی مختلف روایات ہیں۔ ایک روایت کے مطابق جدّہ نے اپنی ایک انگلی اسے دی جس میں آگ کا عنصر پوشیدہ تھا۔ یہ بعض کے مطابق اس نے زبرستی چھین لیا اور بعض دوسری روایات کے مطابق اس نے آگ جلانے کا راز 'الائی' سے سیکھا جو مٹی کی مرغی تھی اور جس کو آگ والی عورت بہت مقدس سمجھتی تھی لیکن ان سب روایات سے جو چیز مشترک طور پر معلوم ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ایک پرانی ہنا ایک آتش فشاں پہاڑ یا ایک غار میں یا صرف اس زمین پر رہتی ہے اور وہ اس (آگ کے) خزانے کو اپنے قبضے میں کیے ہوئے ہے۔ موئی دھوکے یا خوشامد یا زبردستی اُسے وہاں سے لے آتا ہے۔

2. مچھلی پکڑنے کا جادو کا کانٹا

یہ کہانی نیوزی لینڈ میں مروج ہے۔ اس کے مطابق موئی کو اپنی ایک بوڑھی جدہ کے پاس کھانا دے کر بھیجا گیا۔ جب وہاں پہنچا تو دیکھا کہ وہ مر رہی ہے اور اُس کا آدھا جسم مردہ ہو چکا

ہے، اس نے اس کا نچلا جبڑا اُتار لیا، اس سے مچھلی پکڑنے کا کانٹا بنایا اور گھر واپس آ گیا۔ اِس کانٹے سے وہ مچھلیاں پکڑنے گیا۔ ایک بہت بڑی مچھلی پکڑی گئی جو درحقیقت خشک زمین تھی۔ اس کے بے وقوف بھائیوں نے جو اس کے ساتھ کشتی میں بیٹھے تھے، اس مچھلی کو کاٹ ڈالا۔ اگر وہ ایسا نہ کرتے تو اس دنیا میں ایک بہت بڑا براعظم وجود میں آ جاتا لیکن اب وہ چھوٹے چھوٹے جزیروں میں تقسیم ہو گیا۔

3. ہیلو کی ہنا اور موئی کا سورج کو جال میں پھنسانا

ویلیوکو دریا جو ہیلو شہر کے درمیان بہتا ہے، عجیب و غریب خوبصورتی کا حامل ہے۔ کئی میل تک اس میں آبشاریں ہی آبشاریں ہیں۔ اس دریا کے کنارے ہنا کے بیٹے موئی کی زمین ہے۔ دریا کی تہہ میں، ایک بڑی آبشار کے عین نیچے ایک غار میں ہنا کا گھر ہے۔ روایت کے مطابق وہ دریا کے کنارے کھانا پکایا کرتی تھی۔ دن بہت چھوٹے ہوتے تھے۔ چھال کے کپڑا بنانے میں اتنا وقت صرف ہو جاتا کہ اسے آرام میسر نہ آتا۔ اگرچہ ہنا ایک دیوی تھی اور اس کے خاندان میں ایسے افراد تھے جو معجزانہ قوت کے مالک تھے، اِس کے باوجود جزیرہ ہوائی کے داستان طرازوں کے ذہن میں یہ معجزانہ قوتیں نہ آئیں اور وہ زورِ نگارش سے حیرت انگیز نتائج پیدا نہ کر سکے۔

ہنا نے جب بڑی محنت سے چھال کو کوٹ کر سکھانے کے لیے رکھا تو اسے بڑا رنج ہوا کہ سورج سکھانے میں اُس کی مدد کے لیے تیار نہیں۔ سورج بہت جلدی اپنا سفر طے کر لیتا اور وہ ٹکڑے خشک نہ ہوتے۔ ہنا کے تمام منتر سورج پر بے کار ثابت ہوئے۔ آخر کار اس نے اپنے طاقتور بیٹے موئی کو مدد کے لیے بلایا۔

موئی نے درختوں کی چھال سے رسے بنائے۔ سورج پہاڑ پر چڑھنے لگا اور جوالا مکھی میں داخل ہوا پھر وہ جوالا مکھی کے مشرقی سوراخ سے باہر نکلا اور حسبِ معمول جلد جلد اپنے سفر پر روانہ ہوا۔ موئی نے سورج کی ٹانگوں (شعاعوں) پر یکے بعد دیگرے کئی کمندیں پھینکیں۔ وہ کمندروں میں جکڑ گیا اور اس کی کچھ ٹانگیں ٹوٹ گئیں۔ جادو کے ایک ڈنڈے سے موئی نے سورج کے چہرے پر کئی ضربیں لگائیں۔ وہ بری طرح زخمی ہوا اور لنگڑانے لگا۔ اس پر اس نے موئی سے وعدہ کیا کہ وہ آئندہ آہستہ آہستہ چلا کرے گا۔

4. موئی کی موت

یہ کہانی بھی نیوزی لینڈ میں مروج ہے۔اس کی اخلاقی اور حزنیہ نوعیت سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ یہ اساطیر سے اوشینیائی دور کے بجائے رزمیہ دور سے تعلق رکھتی ہے۔ یہاں ہم شرارتی اور چالاک ہیرو کو ایک سنجیدہ حالت میں دیکھتے ہیں جو انسانوں کی زبوں حالی کو دیکھ کر مغموم و پریشان ہے۔اسے یہ دیکھ کر دکھ ہوتا ہے کہ ہر انسان جلد یا بدیر مر جاتا ہے۔ پھر کبھی واپس نہیں آتا۔موئی کو اپنی جادو کی طاقت پر ناز ہے۔ وہ اس مصیبت کو ختم کرنا چاہتا ہے، وہ حیات بعد الموت کی تلاش میں روانہ ہوتا ہے تاکہ اسے زمین پر رہنے والے انسان کے پاس واپس لے آئے۔

کئی کامیاب کارناموں کے بعد موئی خوش خوش اپنے والدین کے پاس آیا۔اس کے باپ نے اس کے کارناموں کی تعریف کی لیکن اسے خبردار کیا کہ ایک ہستی ایسی ہے جو اس پر فتح پاسکتی ہے۔موئی کو یقین نہ آیا، اس نے اپنے باپ سے اس ہستی کے متعلق سوال کیا۔اس کے باپ نے جواب دیا ''یہ ہستی تمہاری قدیم جدہ ہائن نیوٹی پو ہے۔ اگر تم اسے دیکھنا چاہتے ہو تو افق پر نظر کرو جہاں وہ چمکتی ہوئی کھلتی اور بند ہوتی ہوئی دکھائی دے گی۔ وہ چیز جو تم دور چمکتی ہوئی دیکھتے ہو، وہ اس کی آنکھیں ہیں۔اس کے دانت آتش فشاں پہاڑ کے شیشے کی طرح سخت اور تیز ہیں۔اس کا جسم آدمی کی طرح ہے۔اس کی پتلیاں زرد پتھر کی طرح ہیں۔اس کے بال لمبی، بحری گھاس کے گچھوں کی طرح ہیں اور اس کا منہ ایک لالچی مچھلی کی مانند کھلا رہتا ہے۔''

اس تنبیہ کے باوجود موئی اپنی خوفناک جدہ ہنا کو تلاش کرنے روانہ ہوگیا۔اس کا مقصد یہ تھا کہ وہ اس کے منہ میں سے ہوتا ہوا اس کے پیٹ میں جا پہنچے جہاں لافانی زندگی پوشیدہ تھی۔ اس نے محض اخلاقی مدد کے لیے کچھ دوست پرندے اپنے ساتھ لے لیے اور افق کے چمکیلے راستے پر روانہ ہوگیا۔اس نے انھیں نصیحت کی کہ وہ کسی قسم کا شور وغل نہ کریں جب تک وہ اس کے منہ سے واپس نہ آجائے پھر وہ اس کے منہ میں داخل ہوا اس کے دانتوں سے جو موت کا دروازہ تھے۔ وہ خیر و عافیت سے گزر گیا۔اس نے ابدی زندگی کا خزانہ پالیا اور واپس بھاگ آنے کے لیے تیار ہوا۔لیکن عین اس وقت جب وہ ان تیز دانتوں (موت کے دروازے) کے

درمیان تھا ایک بے وقوف پرندے نے جو موئی کے یوں چوری چھپے بھاگ آنے کو اچھا نہ سمجھتا تھا۔ شور مچانا شروع کر دیا۔ ہائن نیوٹی پو جاگ اٹھی اور اس نے موئی کو دو ٹکڑے کر ڈالا۔ اس طرح اس کی عظیم جدہ نے اُس پر فتح پالی جس طرح وہ تمام انسانوں پر فتح پا رہی ہے۔ کیونکہ سب کو آخر کار اس کے جبڑوں سے ہو کر گزرنا پڑتا ہے۔

ان تمام کہانیوں میں موئی ایک ہی شخصیت ہے جو مختلف شکلوں میں ظاہر ہوتی ہے لیکن جو چیز حیران کن معلوم ہوتی ہے، وہ یہ ہے کہ بہت سی عورتیں ہنا نام کی موجود ہیں جو موئی کی ماں، دادی، دنیا میں سب سے پہلے پیدا ہونے والی جدہ، پہلی ملکوتی جدہ، بہن وغیرہ ہیں۔ ایک کہانی میں اس کی والدہ ہے جو ایک جھونپڑی میں رہتی ہے اور جس نے اسے کمزور سمجھ کر دریا میں پھینک دیا تھا اور دوسری کہانی میں خوفناک دیوی ہائن نیوٹی پو ہے۔ ان دونوں میں کوئی مشابہت نہیں۔ سوال یہ کہ اتنی مختلف قسم کی اساطیری عورتیں ایک ہی نام سے کیسے پکاری جانے لگیں؟

یہ معما حل ہوتا نظر آتا ہے اگر ہم یہ حقیقت سامنے رکھیں کہ ہنا کے معنی چاند کے بھی ہیں۔ پولی نیشیا کی اساطیر میں جو مختلف شخصیتیں ہنا کے نام سے پکاری جاتی ہیں وہ چاند کی تجسیمی شکلیں ہیں جو مختلف زمانوں میں پیدا ہوتی رہیں۔ ایک طرف وہ چمکیلی غیر مرئی عورت ہے جو چمکیلے راستے کے آخر افق پر بستی ہے اور دوسری طرف وہ ماں ہے جو رات تو اپنے بچوں کے ساتھ بسر کرتی ہے لیکن دن کے وقت پاتال میں چلی جاتی ہے۔ وہ جدہ جو ایک طرف زندہ ہے اور دوسری طرف مردہ، جو دونوں صورتوں میں وہی ہنا معلوم ہوتی ہے جس کے پاس آگ کا راز تھا، واضح طور پر چاند دیوی ہے۔ ہیلو کی ہنا جو اپنے غار سے نکل کر کپڑا بنانے کی چھال زمین پر پھیلاتی ہے۔ ایک ثانوی اور عارضی شخصیت معلوم ہوتی ہے۔

اگر اساطیری دیوتا درحقیقت تجسیم کے عمل سے ظاہر ہوئے تو یہ تسلیم کرنا پڑے گا کہ موئی کی ماں جس نے اسے دریا میں پھینک دیا اور پھر اسے اپنا بیٹا بنا لیا، ایک ایسے عمل کا آخری نقطہ ہے جس کا آغاز چاند کا زندہ اور مظاہر پرستانہ تصور تھا۔ لیکن چونکہ تمام قدیم کہانیوں کی نوعیت پریت کہانیوں کی سی ہے اور چونکہ قدیم غیر مہذب اقوام کے ذہن کائناتی دلچسپی سے مکمل طور پر ناآشنا تھے اور چونکہ بلند تر اساطیر میں واضح طور پر فطرت کی علامات موجود ہیں، اس لیے میرا عقیدہ اس کے برعکس یہ ہے کہ ہنا چاند کی علامت نہیں بلکہ خود چاند ہنا یعنی عورت کی علامت ہے۔

چونکہ چاند کی حالت مسلسل بدلتی رہتی ہے، اِس لیے وہ نمایاں اور تصرف پذیر علامت ہے۔ سورج سے کہیں زیادہ کیونکہ سورج کی صورت نا قابلِ تسخیر اور روشنی سادہ ہے۔ یہ ظاہر ہے کہ چاند میں نسوانی علامت بننے کی بہت صلاحیت ہے اور اس کے مفہوم میں اتنا تنوع ہے کہ وہ ایک ہی وقت میں کئی عورتوں کی نمائندگی کر سکتا ہے، مثلاً ماں، ملازمہ، جوان اور بوڑھی۔ انسانی ذہن میں ایک نامعلوم صلاحیت پوشیدہ ہے جس کی مدد سے وہ علامتی صورتوں کی پہچان لیتا ہے اور بالخصوص وہ علامتیں جو بار بار اس کے سامنے آتی رہیں۔ فطرت کی ابدی باقاعدگی، اجرامِ فلکی کی حرکات، زمین پر دن اور رات کی تبدیلی، سمندر کی لہروں کا مدو جزر ہمارے اپنے اعمال کی تکرار کے علاوہ خارجی دنیا کے قابلِ ذکر اعمال کی تکرار ہیں۔ یہی بظاہر بہترین استعارے ہیں جن سے ہم زندہ علامات (پیدائش: نشو ونما، زوال اور موت) کو ظاہر کر سکتے ہیں۔

قدیم اقوام کے نزدیک عورت فطرت کا ایک سربستہ راز ہے۔ زندگی کا آغاز اسی کی ذات سے ہوتا ہے۔ صرف مہذب معاشرہ اس حقیقت سے واقف ہے کہ جنسی صحبت پیدائش کی ذمہ دار ہے۔ ایک کم فہم آدمی یہی سمجھتا ہے کہ عورت کا جسم اس کے ساتھ بڑھتا اور کم ہوتا ہے۔ عورت زندگی کا ذریعہ بھی ہے اور اس کی علامت بھی۔

لیکن عورت کا حمل ٹھہرنے اور پیٹ بڑھنے کا عمل اتنا سست ہوتا ہے کہ بادی النظر میں وہ کوئی ایک اسلوب میں نظر نہیں آتا۔ انسانی عقل نے تو کہیں بہت بعد جا کر عورت کے معاملے میں اس حقیقت کو محسوس کیا، لیکن اس نے بہت جلد چاند کے بڑھنے اور گھٹنے سے نسوانیت کی ایک فطری علامت وابستہ کر لی تھی۔

تمثیلی علامتیت کی یہ صفت ہے کہ بہت سے تصورات مکمل اظہار میں مجتمع ہو سکتے ہیں اور اس کے جزوی حصوں کو علیحدہ علیحدہ ظاہر کرنے کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔ نفسیاتی تحلیل کے ماہرین جنھوں نے اس کا انکشاف خواب کی علامات کے تجزیے سے کیا، اسے 'اختصار' کے نام سے پکارتے ہیں۔ چاند ایک مثالی 'مختصر' علامت ہے۔ وہ نسوانیت کے مکمل اسرار کو ظاہر کرتا ہے۔ نہ صرف اپنی بدلتی ہوئی صورتوں کے ذریعے بلکہ اس لحاظ سے بھی کہ وہ سورج سے فروتر ہے اور بادلوں کے قریب تر ہے جو کپڑوں کی طرح اُسے ڈھانپ لیتے ہیں۔ شاید وہ رمزیت جو چاند کی روشنی سے پیدا ہوتی ہے، اور اس کے مکمل طور پر غائب ہونے کا عجیب و غریب منصوبہ — یہ چیزیں بھی علامتی اجزا کے طور پر قابلِ اعتنا ہیں۔ (قبائلی معاشرے میں عورتیں حمل

کے دنوں میں مردوں سے علیحدہ رہتی تھیں جو چاند کے معاملے میں مکمل طور پر غائب ہونے کے مترادف ہیں)

لیکن جس طرح زندگی ہر ترقی کے ساتھ تکمیل کی طرف بڑھتی ہے، اسی طرح ہم اس قدیم چاند کو گھٹنے کی صورت میں آہستہ آہستہ نمایاں عناصر پر قابو پاتے بھی دیکھتے ہیں۔ موت زندگی کو ایک واضح صورت میں ہضم کرجاتی ہے، اور ہضم کرنے والا دیو مرنے والی زندگی کا مورث ہوتا ہے۔ چاند کی اہمیت اس معاملے میں اتنی واضح ہے کہ اس سے چشم پوشی ممکن نہیں۔ صدیوں کی تکرار زندگی اور موت کی تصویر ہمارے سامنے لاکھڑا کرتی ہے۔ کوئی تعجب نہیں اگر انسانوں نے اِس کا مشاہدہ کرنا سیکھا، اور اس کے عروج و زوال کے ادوار کے مطابق انسانی زندگی کے تصورات قائم کیے، اور اس نتیجہ پر پہنچے کہ موت اُنھی خوفناک آبا و اجداد کا کام ہے جنھوں نے زندگی بخشی۔ ہنا کی کہانی ان تمام کا عکس ہے اور شاید دوبارہ جی اٹھنے یا تناسخ کے تصورات بھی اسی مشاہدے کا نتیجہ ہیں۔

اس سے یہ چیز واضح ہوتی ہے کہ چاند کو کیوں ہنا کے نام سے پکارا جاتا ہے اور اس کو کیوں دیوی کا رتبہ دیا جاتا ہے۔ لیکن چونکہ قدیم اقوام کی ذہنی صلاحیت کسی قوت کو انسانی صورت میں متشکل کرنے کی حاجت مند نہ تھی، اس لیے سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہنا کو کیوں تجسیمی شکل میں پیش کیا گیا؟

یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ وحشی اور قدیم اقوام کا خیال تھا کہ ہر وہ شے جو اُن کی زندگی پر اثرانداز ہوتی ہے اُن کی طرح ایک شخصی وجود رکھتی ہے۔ اسی بنا پر انھوں نے بے جان چیزوں کے ساتھ انسانی صورتیں، تقاضے اور محرکات منسوب کیے کیونکہ ان کے اعمال کی تشریح اِس کے بغیر (اُن کے نزدیک) ممکن ہی نہیں۔ یہ اکثر پڑھنے میں آیا ہے کہ ان قدیم اقوام نے جن کی وجہ سے یہ اساطیر معرضِ وجود میں آئیں، چاند سورج اور ستاروں کو اپنے جیسا انسان متصور کیا جن کے اپنے گھر اور خاندان ہیں۔ کیونکہ وہ ان مادّی اشیاء اور انسانوں میں تمیز کرنے کی صلاحیت سے محروم تھے، اِس لیے قدیم اساطیر کے متعلق کوئی کتاب اٹھا کر دیکھیے، ہر جگہ یہی منظر سامنے آئے گا۔ ٹائکر کے الفاظ میں "غیر مہذب انسان کے لیے سورج اور ستارے درخت اور دریا، ہوائیں اور بادل زندہ شخصیتیں ہیں جو انسانوں یا حیوانوں کی طرح زندگی بسر کرتے ہیں اور جو اپنے فرائض حیوانوں کی طرح اپنے جسمانی اعضا سے یا انسانوں کی طرح مصنوعی

آلات کی مدد سے سرانجام دیتے ہیں۔[4]

یا اینڈر یولینگ کے لفظوں میں "قدیم لوگ اس دنیا کی مادّی اشیاء اور اپنے آپ میں تمیز نہیں کر سکتے۔ وہ سورج اور چاند، ستاروں اور ہوا کے ساتھ اسی طرح انسانی جذبات اور زبان منسوب کرتے ہیں جس طرح جانوروں پرندوں اور مچھلیوں کے ساتھ۔"[5]

جب یہ کہا جاتا ہے کہ موئی نے سورج کی ٹانگیں کاٹ ڈالیں اور یہ کہ تین دیوتا نے اپنے باپ رنگی یعنی آسمان کی بغل کے نیچے صبح کی روشنی دیکھی، تو یہ کوئی مبالغے کی بات نہیں۔ ان کی اساطیر میں ان فطری عوامل کو تشبیہ کی شکل دے دی گئی تھی۔ جو چیز میرے نزدیک ناقابلِ یقین ہے، وہ یہ ہے کہ قدیم اقوام نے ابتدا ہی سے خود بخود سورج کو مرد سمجھ لیا اور چاند کو عورت۔ اگر ایسا نہ ہوتا تو انسانی تخیل کی کارفرمائیاں انسانی ذہن کے اُس دورِ ارتقاء سے بہت پہلے ظہور پذیر ہو چکی ہوتیں جب وہ حقیقتاً ظہور پذیر ہوئیں۔ مجھے اس سے بھی اتفاق نہیں کہ فطری اساطیر اس لیے تخلیق کی گئیں کہ موسمی یا فلکی واقعات کی تشریح اور تعبیر کی جا سکے۔ فطری اساطیر درحقیقت ایک فوق البشر ہیرو (موئی یا پرومیتھیس) کے افسانے ہیں جس کی فوق البشریت کا راز اس میں مضمر ہے کہ وہ ایک عام آدمی سے بالا ہے، گویا ایک ہی شخص میں ساری انسانیت سموئی ہوئی ہے۔ وہ فطرت کے اُنھی عوامل کے خلاف جدوجہد کرتا ہے۔ جنھوں نے اسے بنایا اور جو اُس کی بقا کے ضامن ہیں۔ وہ ان سے دو طرح کے رشتوں سے وابستہ ہے، فرزندانہ اور معاشری۔ اُس کی تجسیم کے باعث اُس کے عنصری آباء و اجداد، بھائی اور حریف مشخص ہو جاتے ہیں اُس کی کہانی میں اس کی ایک ماں ہے جو عام انسانوں کی طرح ہے لیکن جس طرح وہ خود مردانگی کا نمائندہ ہے، اُس کی ماں نسوانیت کی علامت ہے۔ نسوانیت کی علامت چاند ہے اور چونکہ اسطور بنانے والی ذہنیت علامت اور اُس کے مفہوم کے فرق کو واضح طور پر نہیں سمجھتی، اِس لیے چاند نہ صرف نسوانیات کی نمائندگی کرتا ہے بلکہ نسوانیت کو پیش بھی کرتا ہے۔ پولی نیشیا کے علم کائنات کا دارومدار چاند کی تجسیم پر نہیں، بلکہ ہنا کو چاند کی شکل میں پیش کرنے پر ہے۔

یہیں قصے سے اسطور پیدا ہوتی ہے۔ غیر مہذب آدمی اپنی سادگی سے چاند کو عورت نہیں تصور کرتا۔ کیونکہ وہ ان کے فرق اور مشابہت سے واقف نہیں۔ وہ چاند کو ایک روشن آگ کا گولہ اور ایک چمکتی ہوئی تختی سمجھتا ہے۔ پھر بھی وہ اس میں نسوانیت دیکھتا ہے اور اسے عورت کا نام دیتا ہے۔ چاند کے اُن تمام اعمال اور تعلقات سے دلچسپی لیتا ہے جن میں نسوانیت کی جھلک نظر آتی

ہے۔ ثقافتی، ہیرو اور چاند کے تعلق کے باعث دیوتا میں انسانیت کی صفات ابھرتی ہیں اور اس کے اعمال کے دائرے کی تجدید ہوتی ہے۔ اس لیے چاند میں جو روشنی، صورت اور جگہ کی تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں۔ اگرچہ بطور تجربی واقعات کے وہ مشکل اور بے نام ہیں، لیکن انسانی تعلقات اور افعال (مثلاً حمل ٹھہرنا، بچہ جننا، محبت کرنا اور نفرت کرنا، قتل کرنا اور مقتول ہونا) کی مماثلت کے باعث اہم قرار پاتی ہیں۔

یہ تاویل چاند کے معاملے میں خاص طور پر صحیح بیٹھتی ہے، کیونکہ وہ عورت کی زندگی کے کئی پہلوؤں کو ظاہر کرتا ہے۔ بے شمار ہنائیں درحقیقت چاند دیویاں ہیں۔ اس اختلاف کے باوجود بنیادی علامت کی وحدت اور یکسانی دینیاتی تصور پر اثر انداز ہوتی ہے اور تمام ہنائیں ایک ہی خونی رشتے میں منسلک ہوجاتی ہیں: ماں اور بیٹیاں۔ اس کی اسطوری تشریح کی ضرورت ہے اور اس سے صحیح قسم کی فطری اساطیر رونما ہوتی ہیں۔

دیوتاؤں اور نیم دیوتاؤں کے بظاہر غیر عقلی حسب نسل اس حقیقت سے پیدا ہوتے ہیں کہ اساطیر کے خاندانی تعلقات فطرت اور انسانی معاشرے کے بہت سے مختلف مادی اور منطقی رشتوں کو ظاہر کرسکتے ہیں۔ رات کے تصور سے لٹکتی ہوئی رات، اُڑنے والی رات اور چیخنے والی رات کے تصورات پیدا ہوتے ہیں۔ صبح کے تصور سے ایک بالکل مختلف منطق سے اطاعت شعاروں روشن دن اور مکاں کے تصورات پیدا ہوتے ہیں۔ انسان ایک اور مختلف منطق کے اعتبار سے اِن تمام قوتوں اور عوامل کے خاندان کا فرزند ہے۔ چاند کی بیٹیوں کا رشتہ اپنی ماں 'چاند' سے کچھ اور ہے اور اُس کے بیٹے 'موئی' کا رشتہ کچھ اور ہے۔ اس کے باوجود وہ موئی کی بہنیں ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ جب موئی مچھلیاں پکڑنے نکلتا ہے تو ایک ایسی شخصیت جو واضح طور پر چاند دیوی ہے۔ اس کے ہمراہ ہوتی ہے۔

میں نے چاند کی تجسیم پر طویل بحث اس لیے کی ہے کہ اوّل یہ اسطور سازی کی بہترین مثال ہے اور دوسرے ممکن ہے کہ اس عالمگیر اور قدیم عمل (یعنی اسطور سازی) کا آغاز یہیں سے ہوا ہو۔ علم الاساطیر کے بعض ماہرین کا خیال ہے کہ نہ صرف قدیم بلکہ تمام اساطیر چاند کی اساطیر پر مبنی ہیں مجھے اس جامع مفروضے کی صداقت پر شک ہے کیونکہ جب انسان کا ذہن چاند کو تشبیہی صفات سے متصف کرنے کی اہلیت رکھ سکتا ہے تو پھر سورج، ستارے، زمین، سمندر وغیرہ اس دیوتائی صفت سے کیسے محروم رہ سکتے ہیں۔ تخلیقی تخلیل کی یہ دور آفریں کامیابی صرف

ایک موضوع یا ایک علامت تک محدود نہیں رہ سکتی۔ جب ایک دفعہ ہم یہ محسوس کرلیں کہ قدرت کے نظام میں انسان کا مقام کائناتی دیوتاؤں کے درمیان ایک ہیرو کا ہے۔ تو پھر سینکڑوں دیوتا خود بخود معرضِ وجود میں آجاتے ہیں۔ اس موقعے پر مذہبی فینٹاسی کے ایک نئے دور کا رونما ہونا قدرتی بات ہے۔

'مذہبی فینٹاسی' کی اصطلاح یہاں عمداً استعمال کی گئی ہے۔ اگرچہ بعض ماہرینِ اساطیر نے اسے رد کردیا ہے۔ بسمین جو مذکورہ بالا مکتبِ فکر سے تعلق رکھتا ہے، اس عجیب و غریب حقیقت کی طرف اشارہ کرتا ہے کہ ''یونانی اساطیر سے یہ تصور پیدا ہوتا ہے کہ گویا مذہب اور اساطیر دونوں باہم مربوط حقائق ہیں۔'' اس کے نزدیک اِس غلط تصور کا باعث یہ چیز ہے کہ لوگوں نے یونانی اساطیری دیوتاؤں کو بابل کے رسوماتی دیوتاؤں کے ساتھ ملا دیا۔ رسموں سے وابستہ دیوتا جدی ارواح خبیثہ اور مقامی دیوی دیوتا سے متعلق ہوتے تھے لیکن وہ کہتا ہے کہ ''ارواحِ خبیثہ کی پرستش مذہب کا ادنیٰ درجہ ہے اور اس کا اساطیر سے کوئی تعلق نہیں۔'' میں نے یہ واضح کرنے کی کوشش کی ہے کہ اس گڈمڈ کے باعث رسوماتی دیوتا اور افسانوی دیوتا ایک جگہ آکر مل جاتے ہیں۔ فصل کے اناج کا گٹھا جو فصل کی دیوی بن جاتا ہے، کس طرح کسی اساطیری دوشیزہ کا روپ دھار لیتا ہے، جس کے بعد وہ افسانہ دینیات میں تبدیل ہوکر صحیح مذہبی فکر کا جزو بن جاتا ہے۔

اے ایچ کرپے نے اپنی کتاب 'اساطیر کا آغاز' میں حتمی طور پر اعلان کیا ہے کہ اساطیر شاعروں کی تخلیق کا نتیجہ ہیں اور خالص جمالیاتی پیداوار ہیں۔ جب تک انھیں کسی مذہبی صحیفے میں جگہ نہ دی جائے لوگ اِنھیں ماننے کے لے تیار نہیں ہوتے لیکن یہاں فکر کے اساطیر سازی کے مرحلے کو ظاہری مرحلے کے ساتھ ملا دیا گیا ہے۔ یقین اور شک بنیادی طور پر موخر الذکر سے متعلق ہیں۔ اساطیر سازی کا شعور صرف خیالات کی کشش سے واقف ہوتا ہے اور وہ خیالات کو استعمال کرتا ہے یا فراموش کردیتا ہے۔ جب ظاہریت پرستی کا دور آتا ہے تو اِن پر شک کیا جانے لگتا ہے اور اس طرح مذہبی عقائد کا مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ وہ عظیم خیالات جو شاعرانہ تشبیہ اور استعارے سے پیدا ہوتے ہیں۔ ایسے نہیں کہ اُن کے متعلق کوئی شخص ہاں یا نہ کہہ دے اور نہ یہ اُس ذہن کے محض ادبی کھلونے ہوتے ہیں جو حالات سے پوری طرح واقف ہے۔ ہومر کے زمانے کے یونانی شاید اپالو پر اس طرح ایمان نہیں رکھتے تھے جس طرح کہ مثلاً آج کا امریکی ظاہر پرست یوحنا اور وھیل مچھلی پر ایمان رکھتا ہے۔ اس کے باوجود ہومر کے لیے اپالو کا وجود محض

ادبی تخیل یا ذہنی تخلیق نہ تھا جس طرح کہ مثلاً ملٹن کے لیے ہے۔ وہ اولین حقائق (مثلاً سورج، خدا، روح) میں سے ایک تھا جو انسانوں کے لیے علم اور حقیقت کا سرچشمہ سمجھے جاتے تھے۔ یہ سوال اتنا اہم نہیں کہ آیا کوئی شخص اس کے کارناموں اور عاشقانہ زندگی کے متعلق یقین کرتا تھا یا نہیں۔ وہ اس کی شخصیت کا اظہار تھے اور کلی طور پر معقول معلوم ہوتے تھے۔ یقیناً یونانی اپنے دیوتاؤں پر اس طرح ایمان رکھتے تھے اجس طرح ہم، لیکن اس کے ہاں دیوتاؤں کے متعلق کوئی (غیر معقول) عقائد وابستہ نہ تھے۔ اِس لیے کہ عوام کے دلوں میں دیوتاؤں کی کہانیوں کے متعلق کوئی شکوک پیدا نہ ہوتے تھے جن کے باعث ان غیر مرئی ہستیوں کی اہمیت ان کی نگاہ میں کم ہو جاتی۔ عقلِ سلیم نے ان کہانیوں کے خلاف کسی رائے کا اظہار نہ کیا جس کے باعث وہ لوگ اِن کو بھوت پریت کی کہانیاں سمجھنے لگتے یا انھیں مجازی مفہوم کا حامل سمجھتے۔ وہ فکر کے موضوعات تھے جن سے جرأت مندانہ تخلیقی تفکر واقف تھا۔

اس کے باوجود اُس مفروضے کے حق میں کافی دلائل موجود ہیں کہ اساطیر رزمیہ شاعروں کی تخلیق ہیں۔ بنی نوع انسان کے عظیم خواب، ہر فرد کے خوابوں کی طرح، سیماب صفت، مبہم، بے جوڑ اور متناقض ہوتے ہیں۔ ان میں علامات کی اتنی بھرمار ہوتی ہے کہ ہر ذہنی تخیل کی سینکڑوں تاویلات کی جاسکتی ہیں۔ اس کا مشاہدہ اُن قوتوں کی روایات سے ہوتا ہے جن کے ہاں کوئی ادب پیدا نہیں ہوا۔ یہ روایات بے شمار مختلف شکلوں میں موجود تھیں۔ ایک ہی ہیرو سے کئی متضاد کارنامے منسوب ہیں اور دوسری طرف ایک ہی کارنامہ کئی دیوتاؤں سے منسوب کیا جاتا ہے۔ بعض دفعہ تو ایک دوشیزہ کو پرندے سے اور اُس کی والدہ سے ممیّز نہیں کیا جاسکتا جس کا صفاتی جانور وہی پرندہ ہے اور یہ پرندہ، ماں، بیٹی یا زمین کی دیوی بھی ہو سکتی ہے، چاند بھی اور حوا بھی۔ اساطیری کردار اپنی ابتدائی اصل شکل میں اپنی صورت یا ہیئت کے لحاظ سے ایک دوسرے سے متمیز نہیں کیے جاسکتے۔ ان کی ماہیت خواب کے تمثالی اشاروں کنایوں کی طرح گرفت سے باہر ہوتی ہے۔ اساطیر بے شمار خیالات و تصورات کا نچوڑ ہیں۔ کرداروں کے محض ناموں ہی سے ان کی شخصیت سامنے آجاتی ہے۔ جوں ہی ان کی تخیلاتی نشو و نما مکمل ہو جاتی ہے، روایات بے معنی ہو جاتی ہیں اور ان کی اصل صورت مسخ ہو کر رہ جاتی ہے۔ قدیم عظیم الشان کائناتی تصورات کے انمول، بے جوڑ اجزاء توہمات یا جادو منتر کی شکل میں محفوظ رہ جاتے ہیں۔ ان کو دیکھ کر ایک قابل ماہرِ اساطیر سمجھ جاتا ہے کہ یہ قدیم نظامِ فکر کی آواز بازگشت ہیں، لیکن عام

معقول آدمی کے نزدیک وہ اوٹ پٹانگ اور احمقانہ ہیں۔

بہترین اساطیر جو مذہبی قصوں کے غلط رنگ اور عوامی روایات کی مسخ شدہ حالت سے محفوظ رہ گئی ہیں۔ وہ ہیں جو قومی نظموں مثلاً ایلیڈ اور رامائن میں قلمبند ہوگئی ہیں۔ ایک رزمیہ نظم محض سراب خیالی سے بھرپور ہو سکتی ہے، لیکن وہ کلی طور پر متناقض اور بے جوڑ نہیں ہو سکتی۔ اُس میں باقاعدہ ایک داستان، ایک کہانی ہوتی ہے۔ اُس کے واقعات میں زمانی ترتیب ہوتی ہے۔ اس کی دنیا یہی جغرافیائی دنیا ہے اور اس کے کردار انسانی شخصیت کے مالک ہوتے ہیں۔ جس طرح فطرت کی علامات کے استعمال کے باعث فیتاسی اور توہمات میں ایک خاص اسلوب پیدا ہوگیا اور بھوت پریت اور ایسے دوسرے کرداروں کو سورج، چاند اور ستاروں کے روپ میں مجسم دیکھا جانے لگا، اسی طرح رزمیہ نظم نے بھی جو اساطیری روایت کا ذریعۂ اظہار ہے۔ انسان کے بے لگام تخیل پر چند پابندیاں عائد کردیں اور اس طرح اس میں یکجہتی اور ربط پیدا کردیا۔ رزمی نظم تشخص کا مطالبہ نہیں کرتی، صرف ہیرو کے کارناموں میں نشیب و فراز کا تقاضا نہیں کرتی، بلکہ اس کے ساتھ ساتھ وہ ایک شاعرانہ اسلوب بھی چاہتی ہے جس سے مختلف واقعات میں ایک وحدت پیدا ہو جاتی ہے۔ اساطیری ڈرامے کا حل بھی اس کے لیے لازمی اور ناگزیر ہے۔ روایت کہانی کا وجو مواد مہیا کرتی ہے، وہ بالکل متناقض اور متضاد شکل میں موجود ہوتا ہے۔ اس کے اساطیر کے تقاضوں کو پورا کرنے کے لیے اِس مواد میں کافی ترمیم کرنے کی ضرورت ہوتی ہے، اسی لیے شاعرانہ صورت و ترتیب کا اصول انسانی تصورات کو صحیح شکل میں پیش کرنے کا یک طاقتور ذریعہ ہے۔ اسی کے باعث بعض ماہرین (مثلاً کرپیے) نے مبالغہ آمیز انداز میں کہا ہے کہ اساطیر بنیادی طور پر رزمیہ شاعروں کی تخلیق ہیں۔ 'رزمیہ نظم کے بغیر کوئی اساطیر نہیں۔ ہومر یونانی اساطیر کا خالق ہے۔ اسی حقیقت کا مظہر ہندوستان آئرلینڈ اور جاپان میں بھی نظر آتا ہے۔"

اگر غور سے دیکھا جائے تو یونانی اساطیر قدیم اقوام کے تخیلاتی افسانوں سے کہیں مختلف ہیں۔ اگرچہ رزمیہ نظموں کے پس پردہ کائناتی واقعاتی اور دیوتائی قوت کارفرما ہوتی ہے، لیکن ان کے ہیرو پراسرار نہیں ہوتے بلکہ خالص انسان ہوتے ہیں اور ان کے کارناموں میں ایک منطقی محرک ہوتا ہے اور ان کی تکمیل ایک منطقی اور معقول ترتیب سے رونما ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر یولیسس ایک خاص مقصد کے حصول کے لیے روانہ ہوتا ہے اور کہانی اُس کی کامیابی یا ناکامی پر

آ کر ختم ہو جاتی ہے۔ ساری کہانی ایک ایسے شخص کی زندگی کا نقشہ پیش کرتی ہے جو فوق البشر ہے، جو ساری نسلِ انسانی کی مجموعی قوت اور اس کے افتخار کا نمائندہ ہے اور جسے دنیا بھر کی مخالف قوتوں کا زبردست مقابلہ کرنا پڑتا ہے۔ جب ہم رزمیہ نظموں کے ان بہترین کائناتی اور معاشری تصورات کو چھوڑ کر جنوبی جزیروں کے باشندوں کی تخیلاتی سراب خیالی کی طرف رجوع کرتے ہیں تو یوں کہنے پر مجبور ہوتے ہیں کہ ان قدیم غیر مہذب اقوام میں صحیح اساطیر موجود نہیں اور یہ کہ شاعر ہی اس وسیع علامتی صورت کے خالق ہیں۔

اس کے باوجود یہ بات صحیح نہیں۔ تخلیقی شاعروں کی اساطیر سازی صرف قدیم اور عالمگیر تصورات کی قلبِ ماہیت ہے۔ ہومر اور ہسیڈ کی تخلیقات میں محض افسانے کی خاطر ایک آزادانہ اختراع پائی جاتی ہے، لیکن کم مہذب قبیلوں کی شاعری میں اسطور کے عوامی اور مذہبی پہلو کی جھلک صاف نظر آتی ہے۔ اگرچہ شاعرانہ ہیئت وصورت نے تعمیری اثر ضرور ڈالا ہے۔

فن لینڈ کی مشہور رزمیہ 'کیلاولا' اُس عبوری ارتقائی دور کی بہترین مثال ہے جب انسان نے پراسرار فطری دینیات اور قدیم روایات کو ترک کر کے وہ قومی سرمایہ اختیار کیا جس میں فلسفیانہ عقائد اور تاریخی روایات ایک مستقل شاعرانہ صورت میں محفوظ کر لیے گئے تھے۔ یہ شاید سب سے پرانی نہ سہی تاہم سب سے قدیم رزمیہ ہے جس میں بظاہر قدیم غیر مہذب اقوام کی اساطیر درج ہیں۔ دیوتاؤں کی لڑائیوں اور جادو منتر کے کارناموں سے زیادہ معمور ہیں۔ جو بہادر مردوں کے کارناموں یا عورتوں کے اچھے یا برے اخلاق کے بجائے کائنات کی ابتدا کے تصورات، ٹرائے لڑائیوں یا انتقام کی خاطر منظم مہمات کا کوئی ذکر نہیں، نہ اس میں ساری عمر کی جدوجہد یا شہروں اور مندروں کو آباد کرنے کا تذکرہ ملتا ہے۔ اِس رزمیہ کے پہلے حصے میں پانی کی ماں سات سو سال تک سمندر میں تیرتی رہتی ہے۔ آخر کار وہ نیلے رنگ کی چینیا بطخ کو اپنے گھٹنے پر اتنی دیر تک بٹھائے رکھتی ہے کہ اس کے ٹوٹے ہوئے انڈوں کے ٹکڑوں سے زمین، دلدل، سمندر اور آسمان بنتے ہیں۔ اس تخلیق کے بعد وہ ہیرو کو تیس سال تک اپنے پیٹ میں اٹھائے رکھتی ہے۔ اس مدت کے بعد وہ بڑھاپے کی حالت میں پیدا ہوتا ہے لیکن وہ جادو کی طاقت رکھتا ہے۔ رات کی ملکہ اسے قوس وقزح کی دوشیزائیں اور ہوا کی شہزادیاں پیش کرتی ہے مگر وہ اُن سے شادی نہیں کرتا۔ اِس بوڑھے اور ناکام ہیرو کا نام وائنا مونن ہے۔ یہ جنگل لگاتا اور انھیں گراتا ہے، اناج کی فصلوں کی نگرانی کرتا ہے۔ بھاپ کے غسل کی ایجاد کرتا ہے۔ خالص جادو کی

مدد سے کشتیاں تیار کرتا ہے اور پہلا بربط بناتا ہے۔ یہ پریوں کی کہانیوں کا شاہزادہ نہیں جس سے عورتیں محبت کرتی ہوں بلکہ خالص ثقافتی ہیرو ہے۔ وہ دشمن پر فتح پاتا ہے تو صرف جادو کے گانوں کی مدد سے اور اس کے نوجوان بیوقوف حریف اُسے مسلح جنگ کی نہیں بلکہ گانے کے مقابلہ کی دعوت دیتے ہیں۔

اسے پڑھ کر یہ معلوم نہیں ہوتا کہ یہ یورپ کی ایک رزمیہ ہے بلکہ پولی نیشیا کی اساطیر کی طرح معلوم ہوتی ہے۔ حیوان انسانوں کے پیغام رساں یا ملازم ہیں ہیرو سورج، چاند، آگ اور پانی کے محافظ ہیں۔ دوشیزائیں مچھلیوں کے ساتھ رہنے کے لیے روانہ ہوجاتی ہیں۔ ان کی مائیں رات کی ملکہ ہیں اوران کے بھائی کہر کے بھوت۔ 'کیلا ولا' کی داستان بنیادی طور پر جادو کے کارناموں مچھلیاں پکڑنے، فصل بونے اور ان ہونے واقعات پر مشتمل ہے جس میں چند انسانی واقعات مثلاً برف گاڑی اورفن لینڈ کے غسل خانے کا ذکر کردیا گیا ہے تا کہ مقامی ماحول کا تصور قائم ہوسکے۔ اس میں اور یونان کی رزمیہ داستانوں میں زمین آسمان کا فرق ہے۔

لیکن یونانی روایات میں بھی ثقافتی ہیرو موجود ہیں، جو دیوتاؤں سے آگ چھین کر لے آتے ہیں اور وہ نوجوان بھی ہیں جو سورج سے نبرد آزما ہونے کے لیے تیار ہیں۔ 'کیلا ولا' میں چند ایسے بھی ٹکڑے موجود ہیں جو انسانوں کے لیے بہت اہمیت رکھتے ہیں اور جو اس کے عجیب و غریب پراسرار ماحول میں موزوں کیے گئے ہیں۔ جب وائنا مونن رات کی ملکہ کی 'دوشیزہ قوس و قزح' کو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے تو وہ خوبصورت لڑکی اِس پیدائش بوڑھے جادوگر سے شادی کرنے کی بجائے جھیل میں چھلانگ لگا دیتی ہے۔ وہ دوشیزہ اس بڈھے کے قابل نہیں وہ پانی کے اوپر ایک چٹان پر بیٹھ کر اپنی جوانی اور آزادی پر آنسو بہاتی ہے اور اپنے والدین کے ظالمانہ فیصلے کے خلاف احتجاج کرتی ہے۔ اُس کی حالت قابلِ رحم ہے اور حقیقی معلوم ہوتی ہے اُس کی خودکشی کے باعث وہ جھیل اُس کے خاندان، قبیلے اور بدقسمت عاشق کے لیے ممنوع ہوجاتی ہے۔

پولی نیشیا یا ہندوستان کے اساطیر میں کوئی واقعہ حقیقی دنیا کے اس قدر قریب معلوم نہیں ہوتا جتنا اس دوشیزہ قوس وقزح، اینو (Aino) کی گریہ وزاری اور اس کا اقدام خودکشی، ہر فطری اسطور میں قوس وقزح کو ایک سیماب وش دوشیزہ کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے لیکن اس کے لیے شاعری کی معقول ضابطہ بندی کی ضرورت تھی تا کہ قوس وقزح کی عارضی خوبصورتی کو ایک

ایسی لڑکی کی شکل میں دیکھا جائے جو اپنے بوڑھے عاشق کے لیے بہت زیادہ متلون مزاج اور خوبصورت تھی، انسانی کہانی کو پہلا درجہ دیا جائے اور فلکی واقعے کو صرف اس کے علامتی نام پر موقوف کیا جائے، یہیں سے اعلیٰ اساطیر کا آغاز ہوتا ہے جس میں دنیا جیتے جاگتے انسانوں کی دنیا ہے اور جس میں داستان کا ماحول حقیقی، انسانی اور معاشری ہے فیثا سی کا یہ ارتقا شعوری نظم گوئی کے واضح اور مربوط ذریعے پر منحصر ہے۔ یعنی اُس موزوں شعر کے نظام پر جو خود بخود وحدت اور تسلسل کے معیار قائم کرتا ہے اور جن سے خواب بالکل ناآشنا ہوتے ہیں۔

اس شاعرانہ اثر کا نتیجہ 'کیلا ولا' میں مکمل طور پر ظاہر نہیں ہوا لیکن موجود ضرور ہے جس سے ہمیں اس عمل کا اندازہ ہوتا ہے جس سے رزمیہ میں اساطیر سازی کی جاتی ہے۔ جب اساطیر شاعری کے بھیس میں آتی ہیں تو اس کی مکمل تریں اور آخری صورت ظاہر ہوتی ہے۔ چونکہ اس کے بعد اس کے ارتقا کی اور کوئی منزل نہیں ہوتی۔ اسی لیے ہم شاعری کو 'سچا' اساطیری تخیل سمجھتے ہیں اور چونکہ علامات سراب خیالی کا خالص اظہار ہوتی ہیں، اِس لیے ہم انھیں محض افسانے سمجھتے ہیں حالانکہ وہ زندگی کے بلند ترین تصورات کا مظہر ہوتی ہیں جن کی مدد سے انسان اس کائنات میں مذہبی رجحان پیدا کرسکتا ہے۔

یہ ایک عجیب حقیقت ہے کہ تفکر میں ہر بڑی ترقی اور ہر دوررس نئی بصیرت کا آغاز علامتی تبدیلی کی نئی قسم سے ہوتا ہے۔ تفکر کی ایک بلند تر منزل اولاً ایک نیا فصل وعمل ہوتا ہے، اس کا راستہ مفہومی علم میں ایک نئی جدت سے کھلتا ہے۔ حیوان سے انسانیت کی طرف ترقی اشاروں کے استعمال کے بجائے علامتوں کے استعمال سے ظہور میں آئی اور اس سے زبان کی فطری ترقی کا آغاز ہوا۔ جب جذباتی اور عملی حرکات سے علامتی اشارات ظہور میں آئی، تو اس سے رسم کی مختلف شکلیں اور چپ سوانگ کا استدلالی طریقہ پیدا ہوا۔ مادّی صورتوں میں اہم مفہوم کو پالینے سے (یہی شاید علامتیت کا آغاز تھا) انسانوں نے بُت، مجسمے، نشانات اور ٹوٹم بنائے اور خوابوں کی تعبیر سے واقعات اور نفسی کیفیات کو سمجھنے میں مدد ملی۔ فطرتی علامتیت کی اہم دریافت سے یعنی فطرت کے مختلف مظاہر میں زندگی کے اسلوب کے ظاہر ہونے سے بنیادی عالمگیر سچائیاں یا بصیرتیں حاصل ہوئیں۔ علامتی اظہار کے ہر نئے اصول کے ساتھ تفکر کا ایک نیا طریقہ گویا بطور بخشش ہمیں حاصل ہوا۔ اس کا ایک منطقی ارتقا ہے یعنی علامات کے ہر ممکن استعمال سے پورا پورا فائدہ اٹھانے کی کوشش کی گئی اور جب استعمال کے تمام امکانات ختم ہوگئے تو گویا ذہنی عمل اپنی

انتہا کو پہنچ گیا۔ یا تو اس کا مقصد پورا ہو جاتا ہے اور وہ مسلمہ حقیقت بن جاتا ہے مثلاً 'اقلیدسی مکان' کا تصور یا اشیاء اور ان کی صفات کی تفہیم (زبان کی ترکیب کے اسلوب پر جسے منطق کہتے ہیں) یا ایک نیا اور پائدار علامتی طریقہ ظہور میں آتا ہے جس سے تفکر کے کئی اور نئے دروازے کھل جاتے ہیں۔

اسطور کا آغاز حرکی ہے، لیکن اس کا مقصد اور مدعا فلسفیانہ ہے۔ یہ مابعد الطبیعی تفکر کی ابتدائی شکل ہے اور عمومی تصورات کی اوّلین تجسیم۔ اسطور اِن تصورات کو شروع کرنے اور پیش کرنے سے زیادہ کچھ نہیں کر سکتی، کیونکہ وہ غیر استدلال علامتیت ہے اور تحلیلی اور صحیح تجریدی اسلوب کے تحت نہیں آتی۔ اسطور کی بلند ترین شکل وہی ہے جو رزمیہ میں نظر آتی ہے جہاں انسانی زندگی اور کائناتی نظام کو پیش کیا جاتا ہے۔ اسطوری دائرۂ اثر کے اندر رہ کر اس کے تصورات کو نہ علیحدہ کیا جا سکتا ہے اور نہ استعمال کیا جا سکتا ہے۔ جب یہ طریقہ اپنے امکانات ختم کر بیٹھتا ہے تو فطری مذہب کی جگہ تفکر کی استدلالی اور زیادہ ظاہری شکل وجود میں آتی ہے یعنی فلسفہ۔

زبان اپنی لغوی حیثیت میں، ایک سخت اور رسمی وسیلۂ اظہار ہے جو صحیح معنوں میں نئے تصورات کو ظاہر کرنے کی صلاحیت نہیں رکھتی۔ یہ نئے تصورات مجبوراً کسی نامانوس استعارے کی مدد سے ذہن پر وارد ہوتے ہیں لیکن خالص تعبیری زبان۔ عقلِ خالص کا بہترین ذریعہ اظہار ہے۔ درحقیقت یہی وہ آلہ ہے جسے انسانی ذہن نے ایجاد کیا اور جس کے ذریعے ہم صحیح طور پر اپنے خیالات کا اظہار کر سکتے ہیں۔ خیالات جو پہلے تخیلاتی صورت میں متشکل ہوتے ہیں، اُسی وقت عقلی حیثیت اختیار کرتے ہیں جب استدلالی زبان ان کو ادا کرنے کے قابل ہو جاتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مابعد الطبیعیات کا تصور اساطیر کے بغیر ممکن ہی نہیں۔ اساطیر ہی مابعد الطبیعیات کا راستہ ہموار کرتی ہیں۔ مابعد الطبیعیات اساسی تجریدات کی ظاہری اور لفظی ترکیب کا نام ہے اور اسی کے باعث ہم حقیقی واقعات کو سمجھنے کے قابل ہوتے ہیں۔ علم کی تمام تفصیلات، تمام قطعی امتیازات، اندازے اور عملی استعمالات صرف صحیح مجرد تصورات کے وجود ہی سے ممکن ہیں اور انہی تصورات کا ایک ڈھانچا فلسفۂ فطرت کی تعمیر کرتا ہے۔ جو لفظی، تعبیری اور منظم ہوتا ہے۔ صرف زبان ہی کی قوت کی بنا پر تجربے کی تحلیل کرنا اور علم کو عقلی اصولوں کے مطابق ڈھالنا ممکن ہے۔ لیکن لفظی تفکر کے قوانین صرف اسی جگہ قابل استعمال ہیں جہاں تجربہ پہلے سے کسی

دوسرے ترکیبی واسطے سے، تفہیم کے کسی ذریعے یا حافظے کی مدد سے موجود ہو۔ لفظی تجزیہ کرنے سے پہلے تصورات کا موجود ہونا ضروری ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ انسان کے تخلیقی اور ہر دم متغیر ذہن میں نئے نئے تصورات کے ظاہر ہونے کے اپنے انوکھے طریقے ہیں۔

جب ہم کسی اسطور کی ظاہری صداقت کو پرکھنا شروع کرتے ہیں تو گویا ہمارا ذہن شاعرانہ تفکر سے استدلالی تفکر کی طرف ترقی کرتا ہے۔ جونہی حقیقی اور واقعاتی قدروں سے دلچسپی پیدا ہوتی ہے۔ کائنات کو اساطیری نقطۂ نگاہ سے دیکھنے اور جانچنے کا رجحان کمزور ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ جذباتی عقیدت جو اسطور سے وابستہ ہوتی ہے، مشکل سے ختم ہوتی ہے۔ محض اِس بنا پر کہ کسی شخص نے یہ دریافت کیا ہے کہ اسطور واقعات پر مبنی نہیں، عوام کے اُن اہم تصورات کو جو اساطیر سے وابستہ ہیں۔ ترک کرنا کوئی آسان کام نہیں۔ شاعرانہ مفہوم اور واقعاتی حوالہ جو علامت اور مفہوم کے اسلوب میں دو بالکل مختلف نہجتیں ہیں۔ 'صداقت' کے نام کے تحت یکجا ہو جاتے ہیں وہ لوگ جو مجاز اور حقیقت کے واضح تضاد کو سمجھ لیتے ہیں، اساطیر کو سچا سمجھنے سے انکار کر دیتے ہیں، وہ لوگ جو اساطیر کی صداقت کو محسوس کرتے ہیں، کہتے ہیں کہ وہ واقعات کا ریکارڈ ہیں۔ مذہب اور سائنس میں ایک بے کار تصادم ہے۔ اس تصادم میں سائنس کی فتح ناگزیر ہے۔ اس لیے نہیں کہ سائنس مذہب کے متعلق جو کچھ کہتی ہے درست ہے۔ بلکہ اس لیے کہ مذہب کی بنیاد تفکر کی ایک نوخیز اور عارضی صورت پر قائم ہے جسے جلد یا بدیر فلسفۂ فطرت —— جسے سائنس یا علم کا نام دیا جاتا ہے —— کے لیے جگہ خالی کرنی پڑے گی اور اس کے بغیر تفکر کا ارتقاء ممکن ہی نہیں۔ اس دور کے بعد ایک عقلی دور کا آغاز یقینی ہے۔ ایک دن جب انسانی بصیرت مکمل طور پر عقل ہو جائے گی اور مروّجہ تصورات کے مضمرات سے پورا پورا فائدہ اٹھایا جا چکے گا اور مستقبل کے امکانات ختم ہو جائیں گے تو ایک نئی بصیرت اور ایک نیا تصور اور ایک نیا علم الاساطیر ظہور پذیر ہوگا۔

دیوتاؤں کا دور ختم ہو چکا ہے اور ہیرو قصۂ پارینہ بن چکے ہیں۔ اگرچہ اساطیر انسان کی ذہنی تاریخ کی ایک عارضی منزل تھی، اس کے باوجود رزمیہ فلسفہ، سائنس اور دوسرے علومِ عقلیہ کے ساتھ ساتھ اب بھی زندہ و موجود ہے۔ اس کی کیا وجہ ہے؟ ان لوگوں کے نزدیک جنھوں نے زندگی کے مجازی اور استعاری نظریے کو رد کر دیا ہے، رزمیہ کی کیا حقیقت ہے جو اسطور کا بلند اور دیوتائی تصور ہے؟

رزمیہ ایک نئے علامتی ذریعۂ اظہار یعنی اظہارِ فن کی پہلی یا سب سے پہلی پیداوار ہے۔ یہ نہ صرف پرانی اسطوری علامات کی حامل ہے بلکہ خود ایک نئی علامتی صورت ہے، جس کے امکانات بہت وسیع ہیں اور جو ایسے مفہومات کی حامل اور ایسے تصورات کو ظاہر کرنے کی قوت رکھتی ہے جو اس سے پہلے نہ بیان ہو سکتے تھے اور نہ ظاہر کیے جا سکتے تھے۔ وہ نئے تصورات کیا ہیں جن تک ہم صرف فن کے ذریعے پہلی دفعہ رسائی حاصل کر سکتے ہیں؟ اس کے جواب کے لیے ہمیں 'موسیقی کی معنویت' کا تجزیہ کرنا ہوگا جو اگلے باب کا موضوع ہے۔

حواشی

(1) یہ کتاب 'تمام نسلوں کی دیومالا' (بوسٹن 1916) کی نویں جلد ہے۔

(2) یہ چیز ذہن نشین ہونی چاہیے کہ قدیم لوگوں کی حیوانی کہانیوں میں شعوری طور پر مجازی مفہوم پنہاں نہیں ہوتا جس طرح کہ مثلاً لقمان کی کہانیوں میں۔ ان کی بھوت پریت کے افسانوں کی کوئی 'فطری' تشریح ممکن نہیں کیونکہ ان کے نزدیک بھوت پریت کا وجود مسلم تھا۔

(3) برنٹن 'نئی دنیا کی اساطیر' (فلاڈلفیا، 1896) صفحہ 105-104)

(4) ٹائلر 'قدیم تہذیب' جلد اوّل، 285

(5) لینگ، اسطور، رسم اور مذہب جلد اوّل، صفحہ 47 (لندن، 1887)

○

(فلسفے کا نیا ڈھنگ: سوزان کے لینگر، ترجمہ: زاہد ڈار، سن اشاعت: 1962، ناشر: شیش محل، کتاب گھر لاہور)

سہیل احمد

علامتی کائنات

(1)

پچھلے کچھ برسوں سے ہمارے ادب میں علامت کا مسئلہ بڑی اہمیت اختیار کیے ہوئے ہے۔ ’علامتی شاعری‘ اور ’علامتی افسانے‘ کے حوالے سے طرح طرح کی بحثیں دیکھنے میں آئی ہیں۔ بہت سے شاعروں اور افسانہ نگاروں کو ان کے مداح ’علامت نگار‘ قرار دیتے ہیں اور اس چیز کو ان کی فنی برتری کی دلیل سمجھتے ہیں، دوسری طرف ایسے لوگوں کی تعداد اور بھی زیادہ ہے جو علامت نگاری کے شدید مخالف ہیں اور اسے مبہم اور بے معنی سمجھتے ہیں، اکثر حلقوں میں یہ سوال اٹھایا جاتا ہے کہ ان علامتوں کے معنی کیا ہیں؟ اس سوال سے مراد عموماً یہ ہوتی ہے کہ یہ علامتیں لکھنے والوں کو حقیقت سے منقطع کر دیتی ہیں۔ اس اعتراض کے جواب میں عموماً نفسیات سے مدد لی جاتی ہے اور ان علامتوں کا رشتہ لکھنے والے کے ذاتی یا اجتماعی لاشعور سے جوڑا جاتا ہے یا سیاسی صورتِ حال کے پس منظر میں علامتوں کے معنی متعین کیے جاتے ہیں ہماری جدید تر تنقید میں علامتوں کے مسئلے کو بعض لسانی فلسفوں کے حوالے سے سمجھنے کی کوشش میں بھی ہوئی ہیں ہمارے ہاں تو یہی رویے زیادہ مقبول ہیں۔ البتہ مغرب کی تنقید میں بہت سے رویے بیک وقت چل رہے ہیں ایک طرف تو مختلف علوم جیسے نفسیات، لسانیات، فلسفہ، علم الانسان، عمرانیات، سائنس اپنے اپنے انداز میں علامتوں کو سمجھنے کے لیے مختلف نظریات پیش کر رہے ہیں دوسری طرف شعروادب میں چونکہ عام طور پر علامتوں کو ادیب کی ’انفرادیت‘ سے وابستہ کیا گیا ہے اس لیے اکثر شاعر اور ادیب علامت کے بارے میں اپنے انفرادی نظریات بھی رکھتے ہیں، اور عموماً ایک ادیب کا تصور دوسرے سے مختلف ہوتا ہے۔ زیرِ نظر مضمون کا امتیاز یہی ہے کہ اس میں علامتوں کا کوئی ’نیا‘ یا انفرادی نظریہ پیش نہیں کیا گیا بلکہ علامت کے ایک قدیم تصور کو پیش کرنے

کی سعی کی گئی ہے۔ اسے علامتوں کا روایتی نظریہ کہا گیا ہے۔ اب تو 'روایتی' کا لفظ 'فرسودگی' کے مترادف ہے۔ تاہم اس مضمون میں 'روایتی' کا لفظ مثبت معنوں میں قبول کیا گیا ہے اور اس سے مراد ان تہذیبوں کے تصورات میں جو مابعد الطبیعیات پر یقین رکھتی ہیں اور تربیتِ نفس کے کسی مرکزی نظام کے حوالے سے کائنات کی مختلف سطحوں کو مربوط کرتی ہیں۔ اس وقت جب علامتوں کے بارے میں نئے نئے نظریات سامنے آرہے ہیں کیا مضائقہ ہے کہ علامتوں کے اس روایتی تصور پر بھی غور کرلیا جائے۔

اگر ادب کے کسی عام قاری سے پوچھا جائے کہ علامت کیا ہے تو عموماً اس کا جواب کچھ اس طرح ہوگا کہ علامت میں کوئی چیز کسی دوسری چیز کی جگہ لے لیتی ہے یا اس میں مدغم ہو جاتی ہے۔ یہ استعارے اور تمثیل میں بھی ہوتا ہے لیکن علامت استعارے اور تمثیل سے زیادہ مرکب اور پیچیدہ چیز ہے۔ یہ عام سی تعریف چاہے حتمی نہ ہو اور چاہے بعض لوگ یہ کہیں کہ علامت میں کوئی چیز کسی دوسری چیز کی نیابت نہیں کرتی بلکہ یہ تو مشابہتوں اور مغائرتوں کی کئی سطحوں کو ایک دوسرے کے مقابل لانے کا نام ہے، بہرحال اس میں علامتوں کے بارے میں ایک بنیادی اصول تو سامنے آ ہی جاتا ہے اور وہ ہے کسی چیز کے کسی دوسری چیز کے مماثل ہونے کا اصول اور یہ مماثلت سیدھی یا منطقی نہیں پیچیدہ اور کثیر الجہاتی ہوتی ہے۔ اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ ایسا کیوں ہوتا ہے؟ کائنات کی مختلف چیزیں ایک دوسرے کے قریب کیسے آجاتی ہیں اور کیسے اُن میں ایک کثیر الجہاتی تعلق پیدا ہو جاتا ہے کس طرح مختلف چیزیں ایک دوسرے کی جگہ لے لیتی ہیں۔ کچھ لوگ اس چیز کو لاشعور سے وابستہ کریں گے، بعض اسے متخیلہ کا آزادانہ عمل کہیں گے لیکن روایتی تہذیبوں میں اس چیز کو مرکزی مابعد الطبیعیاتی اصول کی روشنی میں سمجھا جاتا تھا۔ روایتی تہذیبوں میں جن کا ایمان مابعد الطبیعیات پر ہے، علامتیں ہمیشہ استعمال ہوتی رہی ہیں۔ یہ علامتیں مابعد الطبیعیات کی زبان ہیں کیونکہ مابعد الطبیعیاتی حقائق صرف علامتوں کے ذریعے بیان کیے جاسکتے ہیں اور قابل فہم ہو سکتے ہیں۔ چنانچہ یہ علامتیں کوئی اوپر سے بڑھائی گئی چیز نہیں تھیں، فطری تھیں۔ خود زبان علامتی اظہار ہی کی ایک شکل ہے۔ روایتی تہذیب کا بنیادی اصول یہ ہے کہ حقیقت واحد ہے لیکن کثرت کی شکل میں ظاہر ہوئی ہے چنانچہ وجود کے بے شمار مراتب ہیں۔ وجود کی یہ کثرت ایک ہی اصول سے نکلی ہے اور اُس کے ذریعے آپس میں مربوط بھی ہے۔ گویا مغائرت اور مماثلت کے سلسلے ایک اصول کے ذریعے سمجھ میں آتے ہیں۔ چنانچہ

روایتی تہذیبیں دعویٰ کرتی ہیں کہ کائنات میں مشابہتوں کا ایک عظیم نظام موجود ہے۔ رینے گینوں روایتی تہذیبوں کے اس اصول کی وضاحت کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ مشابہت کا اصول (Law of Correspondenece) پوری کائنات میں جاری وساری ہے، اس قانون کے تحت ہر شے ایک مابعدالطبیعیاتی اصول سے اپنی تمام تر حقیقت لے کر وجود کے کسی خاص مرتبے اور اُس کی کسی خاص سطح کے مطابق اظہار کرتی ہے اس طرح ایک درجے سے کسی دوسرے درجے تک تمام چیزیں ایک دوسرے سے مشابہت رکھتی ہوئی مکمل آفاقی وحدت میں باہم مربوط ہو جاتی ہیں۔ اسی لیے نچلے مرتبے کا اصول بھی اعلیٰ مرتبوں کے حقائق کا اظہار کرسکتا ہے۔ کیونکہ وہ اونچا مرتبہ بھی اسی مرکزی اصول سے منسلک ہے۔

یہ ہے علامت کا روایتی تصور، جس کے تحت علامتیں وجود یا حقیقت کے مختلف درجوں کو مربوط کرنے کا فریضہ ادا کرتی ہیں۔ یہ اصولِ مشابہت وجود کے مختلف درجوں کو مربوط کرکے کائنات کو ایک مقدس وحدت بنا دیتا ہے۔ پھر چونکہ روایتی تہذیبوں میں یہ علامتیں تہذیب نفس کے ایک مرکزی نظام سے مربوط ہوتی ہیں اس لیے اس تہذیب کے افراد کے لیے روحانی تنظیم کا ذریعہ بن جاتی ہیں۔ روایتی تہذیبوں کے جملہ فنون، ادب، مصوری، موسیقی اور سنگ تراشی وغیرہ میں یہ علامتیں انھی حقائق کی ترجمانی اپنی اپنی سطح کے مطابق کرتی ہیں کچھ علامتیں سبھی روایتی تہذیبوں میں ملتی ہیں اور کچھ کسی خاص تہذیب سے مخصوص ہوسکتی ہیں جغرافیائی اور سماجی حالات کی وجہ سے بھی ایک علامت یا اُس کی کوئی خاص شکل ایک خاص تہذیب میں زیادہ فعال ہوسکتی ہے مثلاً 'کنول' ہندو تہذیب میں اور 'اژدہا' چینی تہذیب میں مخصوص معنویت بھی رکھتے ہیں۔ بعض علامتیں آفاقی عمل کے ساتھ وابستہ ہیں اور تاریخ سے اُن کا تعلق نہیں ہوتا ہے جیسے 'سورج'، 'چاند'، 'پہاڑ'، 'موسموں کی تبدیلی'، 'دریا' وغیرہ بعض علامتیں تاریخ کے کسی دور سے وابستہ ہوں گی۔ یہ تصور درست نہیں کہ مابعدالطبیعیاتی سطح پر زور دینے سے تاریخی سطح گم ہو جاتی ہے۔ کیونکہ مرکزی سطح کے علاوہ ہر علامت کی بے شمار ثانوی سطحیں بھی ہوسکتی ہیں اور ان سطحوں کی اہمیت کا کوئی منکر نہیں۔ روایتی تہذیبوں کا فن کار اُن علامتوں کے ذریعے وجود کی اعلیٰ سطحوں کا شعور حاصل کرسکتا ہے اور ذاتی تجربوں کو آفاقی تجربوں سے مربوط کرسکتا ہے۔ روایتی فن کار ان علامتوں کے ذریعے چیزوں کے اصلی یا مثالی نمونے کو بیدار کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

روایتی تہذیبوں میں علم اکبر (Macrocosm) اور عالم اصغر (Microcosm) کے اصول کے

ذریعے خارجی اور داخلی کائنات کو ہم آہنگ کیا گیا ہے چنانچہ علامتیں بیک وقت دونوں سے مربوط ہوتی ہیں اسی طرح روایتی علامتوں کے بارے میں ایک اور اہم اصول کی رینے گینوں نے نشان دہی کی ہے یہ ہے مماثلت معکوس (Analogical Inversion) کا اصول۔ ہر علامت کے کچھ مثبت پہلو بھی ہوتے ہیں اور کچھ منفی بھی۔ اس لیے ان چیزوں کی تشریح کرتے ہوئے دونوں سمتوں کا دھیان رکھنا ہوگا ہے۔ یہ دیکھنا ہوگا کہ کوئی علامت کس محل پر استعمال ہوئی ہے اور اس کا تعلق حقیقت کے کس درجے سے ہے۔ علامتی زبان ایک پراسرار زبان ہے جس کے ذریعے حقائق بیان بھی ہوتے ہیں اور پوشیدہ بھی رہتے ہیں۔ علامتوں کے ان اسرار سے واقف ہونے کے لیے ان کی تشریح کے طریق کار سے واقف ہونا ضروری ہے۔ چنانچہ روایتی تہذیبوں میں علامتوں کی تشریح کا ایک نظام بھی موجود رہا ہے اور یہ ذاتی یا انفرادی تاثرات کا مجموعہ نہیں اس کا تعلق آفاقی تجربے سے ہے علامتوں کی پراسراریت کا ظاہر کرنے کے لیے بعض تہذیبوں میں اُسے 'پرندوں کی زبان'[1] (منطق الطیر) کہا گیا ہے۔ اکثر داستانوں اور حکایتوں میں ہیرو کی راہنمائی پرندوں کی گفتگو سے ہوتی ہے۔ پرندے کی علامت یوں تو کئی سطحوں پر استعمال ہوتی ہے لیکن یہاں پرندوں کی زبان کا مفہوم وجود کے اعلیٰ درجوں سے منسلک ہے۔ رینے گینوں بتاتے ہیں کہ اکثر ہیرو اژدہے پر فتح حاصل کرکے پرندوں کی گفتگو کو سمجھنے لگتے ہیں۔ اژدہے پر فتح اپنے وجود میں ابدیت کے ان عناصر کو حاصل کرنے کی علامت ہے جن کے ذریعے وجود کی اعلیٰ سطحوں تک رسائی ممکن ہوتی ہے۔ چنانچہ پرندوں کی گفتگو سمجھنے یا پرندوں کی رہنمائی سے یہی مراد ہے کہ انسان نے وجود کی اعلیٰ سطحوں کو سمجھنا شروع کردیا ہے اور اب وہ مزید اونچے روحانی مرتبوں تک پہنچنے کے لیے تیار ہے اسی لیے کہا جاتا ہے کہ علامتوں کی زبان پرندوں کی زبان کی طرح پراسرار زبان ہے۔

علامتوں کا یہ روایتی اور حقیقی تصور فی زمانہ بے حد نامقبول ہے روایتی علامتوں کے معانی گم ہوچکے ہیں اور اُن کی بعض کٹی پھٹی شکلیں باقی رہ گئی ہیں اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان علامتوں کی افادیت نہیں رہی یا اب وہ اپنا فرض ادا نہیں کرسکتیں اس کا مطلب یہی ہے کہ ہم اپنے مخصوص زمانی اور سماجی تناظر کی وجہ سے وجود کے بعض مرتبوں کو وجود کے اعلیٰ ترین مرتبے سمجھ رہے ہیں۔ اور ان سے اوپر اٹھنا نہیں چاہتے۔ ایک تعقل زدہ معاشرے میں علامتوں کو سمجھنے کی صلاحیت نہیں ہوتی اسی طرح مادیت پرست فلسفے علامت کی ان اعلیٰ سطحوں کو بے معنی ہی سمجھتے

ہیں لیکن جن سطحوں کو ہم سمجھ نہیں سکتے یا اُنھیں سمجھنا پسند نہیں کرتے کیا انھیں بے معنی قرار دینا مسئلے کا واقعی کوئی حل ہے؟ پچھلے صفحات میں علامتوں کے بارے میں جو کچھ کہا گیا ہے اُس پر غور کریں تو یہ مسئلہ سامنے آئے گا کہ علامتوں کے تصور کی بنیاد کیا ایک مربوط کائنات کے تصور پر مبنی نہیں؟ ہمارے 'علامت نگاروں' کو یہ سوال کبھی خود سے پوچھ لینا چاہیے۔ کیا علامت آپ کے لیے ایک جز وقتی مشغلہ ہے یا آپ کے تصور کائنات سے مربوط ہے؟ کیا آپ نے کائنات کی مختلف چیزوں کو کسی اصول کے ذریعے باہم مربوط ہوتے دیکھا ہے؟

(2)

روایتی علامتوں کی اس نوعیت کو موجودہ زمانے میں مشرقی تہذیبوں کے مابعدالطبیعیاتی اصولوں کے مفسر رینے گینوں نے بڑی وضاحت سے بیان کیا ہے۔ ہندو تہذیب اور فنونِ لطیفہ کے مشہور مفسر کمار سوامی نے بھی اسی طرف توجہ دلائی ہے روایتی تہذیبوں کے تصورات کی تشریح مابعدالطبیعیاتی اصولوں کی روشنی میں کرنے والے مصنفین شواؤں، برک ہارٹ، اور مارٹن لنگز وغیرہ بھی اس تصور کی مختلف جہتوں کی تشریح کر رہے ہیں تاریخ مذاہب کے ضمن میں مرسیا ایلیاد جیسے عالموں کا کام بھی اسی چیز کی ایک دوسرے انداز میں وضاحت کرتا ہے۔ انگریزی شاعرہ اور نقاد کیتھلین رین نے بھی اسی مابعدالطبیعیاتی اندازِ نظر کو ادبی سیاق و سباق میں استعمال کیا ہے اور ولیم بلیک کی علامتوں کے بارے میں ضخیم تجزیہ پیش کیا ہے جس کو بڑی شہرت حاصل ہوئی ہے ان تصانیف کا مطالعہ کرلیں اور دیکھ لیں کہ ہماری جدید تنقید نے علامتوں کے بارے میں بحث کرتے ہوئے مابعدالطبیعیات اور روایتی تہذیبوں کے تصور کو خارج کر کے کیا کھویا اور کیا پایا؟

(3)

اس پس منظر میں دیکھیں تو اس چیز کا احساس ہوگا کہ بہت سی چیزیں جنھیں عام طور پر علامتیں سمجھا جاتا ہے حقیقی علامتیں نہیں۔ جیمز فریزر کے نزدیک تو علامتیں فطرت کے عوامل کے ساتھ وابستہ تھیں۔ فطرتیت کے اُس رجحان کو جدید نفسیات نے کاری ضرب لگائی۔ نئے علوم میں نفسیات کے نمائندوں نے علامتوں کے مسئلے پر بالخصوص توجہ کی ہے۔ فرائڈ نے خوابوں کی علامتوں کی وضاحت کر کے کچھ نئے دروازے کھولے اُس زمانے کی عام عقلیت پسندی کی فضا

میں فرائڈ کے نظریات عجیب تھے۔ نئے علوم میں فرائڈ کی اس تاریخی اہمیت کا کوئی منکر نہیں مگر فرائڈ کا طریق کار کچھ ایسا تھا کہ اُس نے علامتوں کو بعض جنسی عوامل تک محدود کردیا چنانچہ اعلیٰ مذہبی اور تہذیبی علامتوں کی تشریح بھی اسی اعتبار سے کی گئی۔ فرائڈ کا نظریہ ادب وفن کے نمائندوں کو بے حد پسند آیا اور جدید فن پر اس کے بہت گہرے اثرات ہوئے شاید اس کی وجہ یہ بھی ہو کہ فن کار تخلیقی عمل کی ماہیت کو سمجھنا چاہتے ہیں۔ تخلیقی عمل کے بہت سے پہلو عقلی حوالوں سے سمجھ نہیں آتے۔ پرانی فکر میں ان چیزوں کو 'نوائے سروش' اور 'غیب' کا نام دیا گیا۔ فرائیڈ کے ہاں یہ 'غیب' لاشعور ہے اور 'لاشعور' عام عقل سے علیحدہ چیز بھی ہے چنانچہ 'لاشعور' کا تصور فن کاروں کی بڑی حد تک تشفی کرسکتا تھا' سرریلزم' کو ہمارے نئے نقادوں نے علامت کی معراج سمجھا ہے مگر روایتی نقطہ نظر سے دیکھیں تو اس کی جو حیثیت بنتی ہے وہ کیتھلین رین بتاتی ہیں، وہ کہتی ہیں کہ سرریلزم کی 'علامتیں' حقیقی علامتیں نہیں تھیں، کیونکہ نہ تو وہ کسی اصول سے منسلک تھیں اور نہ ہی حقیقت کے مختلف درجوں کو باہم مربوط کرتی تھیں۔ سرریلی علامتیں اس بنیادی شرط کو پورا نہیں خالص نفسیاتی خودکاری سے جنم لینے والی یہ تمثالیں وہ پل یا زینہ نہیں بنتیں جس کے ذریعے تفکر 'سبب' سے 'مسبب' اور 'کم تر' سے 'برتر' مرتبے تک پہنچ سکے۔ اسی لیے کیتھلین رین کے لفظوں میں یہ زیادہ سے زیادہ ایک خفیہ قسم کی زبان (Code Language) کہلاسکتی ہیں۔ اگر یہ بات درست ہے تو پھر یہ بھی دیکھ لیجیے کہ اُردو ادب میں 'علامتی نظم' اور 'علامتی افسانے' کے نام پر جو چیزیں عام طور پر سامنے آرہی ہیں وہ اسی طرح کی زبان تو نہیں۔ ایسا تو نہیں حقیقت نگاری کی مروجہ اسلوب سے ذرا ہٹتا ہوا دیکھ کر ہم انھیں 'علامتی' سمجھ رہے ہوں اور حقیقت میں وہ کسی دوسری سطح سے تعلق رکھتی ہوں۔ بظاہر یونگ کے نظریات، فرائڈ کے مقابلے میں روایتی حکمت کے قریب ہیں اور نسبتاً وسیع بھی ہیں۔ یونگ نے مادیت زدگی کی بہت سی غلطیوں کو دور کیا ہے۔ اُس نے ذاتی لاشعور کے محدود تصور کے مقابلے میں اجتماعی لاشعور کا زیادہ وسیع تصور دیا۔ اُس کے ہاں علامتوں کے ترفع کا احساس بھی ہے پھر اُس نے قدیم چینی، تبتی، ہندو اور دوسری روایتوں کا گہرا مطالعہ کیا ہے اور وہ 'قدیم حکمت' کو قبول کرتا ہے۔ البتہ مشکل یہ ہے کہ یونگ نے علامتوں کے اصل مابعد الطبیعیاتی معنوں کو چھوڑ کر ان کی نفسیاتی تشریح کی ہے اور اسی کو حقیقی معنی سمجھا ہے گویا مابعد الطبیعیاتی سطح کی حقیقت بھی نفسی ہے اس طرح روایتی تصور سے بظاہر مماثلت رکھتے ہوئے بھی یونگ اس تصور سے دور چلا جاتا ہے، 'آرکی ٹائپ' یا کسی چیز کا اولین

اور مثالی نمونہ یونگ کے ہاں نفسی سطح سے وابستہ ہے۔ روایتی نقطۂ نظر کے مطابق یہ نمونہ کہیں بلند سطح پر ہوگا۔ تاہم نفسیات دانوں میں یونگ نے روایتی علامتوں کو خاص اہمیت کا مستحق سمجھا ہے اور جدید انسان کے لیے ان کی اہمیت کو بار بار بیان کیا ہے۔

(4)

روایتی علامتوں سے ایک اور مکتب فکر نے بھی کام لیا ہے بلکہ یہ مکتب فکر خود کو ان علامتوں کا 'محافظ' سمجھتا ہے، یہ مکتب فکر تھیوسوفیکل سوسائٹی، اسی قبیل کی دوسری انجمنوں اور 'مخفی علوم' کے بے شمار نمائندوں پر مشتمل ہے۔ یہ نیم روایتی نیم تصوفانہ حلقے پچھلی صدی کی آخری چوتھائی سے مغربی ملکوں میں بڑے پراسرار انداز میں سرگرم نظر آتے ہیں۔ یہ لوگ بزعم خود 'روایتی حکمت' کے علم بردار ہیں اور روایتی علامتوں کی تشریح بھی پیش کرتے ہیں۔ اسی طرح گرد حیف اور آؤسپنسکی کے مکتبِ فکر کے اثرات بھی بڑے سنسنی خیز انداز میں بہت سے ادیبوں اور ماہرین علم کے ہاں نظر آتے ہیں اسی طرح کے بھانت بھانت کے حلقے اور بھی ہیں کوئی نسبتاً زیادہ موثر ہے اور کسی کا اثر بہت کم ہے۔ ڈبلیو بی ییٹس سے لے کر آلڈس ہکسلے تک بہت سے ادیب اس طرح کے مکاتیب فکر کے سحر سے متاثر ہوئے۔ اس طرح کے حلقوں نے ان لوگوں کو بہت متاثر کیا جو 'روحانی زندگی' کی تلاش میں تھے یا 'روایت' یا 'قدیم حکمت' کی جستجو میں تھے۔ روایتی تصورات کے سنجیدہ مفسرین نے ان حلقوں کے طریق کار اور ان کے نظریات پر شدید اعتراضات کیے ہیں کیونکہ ان کے خیال میں اس طرح کے مکاتیب فکر نے اصل روایتی تصورات میں تحریف کی ہے نظریۂ ارتقا اور سائنس کی بڑھتی ہوئی قوت سے مرعوب ہو کر اصل باتوں کو کچھ کا کچھ بنا دیا اسی لیے ان کی روایت کو 'جعلی روایت' کا نام دیا گیا ہے اس طرح کے حلقوں نے 'کشف و کرامات' اور 'پیش گوئیوں' کو ہی اصل روایت سمجھ لیا ہے اس طرح کے حلقوں نے بعض لوگوں میں روحانی زندگی کی پیاس تو ضرور پیدا کی مگر مستند روایتی نقطۂ نظر سے دیکھیں تو یہ طلب حقیقی نہیں تھی۔

(5)

جدید مغربی فکر میں علامت کا مسئلہ فلسفیانہ تناظر میں بھی ایک اہم مسئلے کے طور پر قبول ہوا ہے۔ ارنسٹ کیسرر، سوسین لینگر اور مارشل اربن جیسے عالموں نے اس مسئلے کی اسی جہت کو واضح کیا ہے۔ یہ عالم کائنات کے ادراک میں زبان کے کردار کی اہمیت کو بیان کرتے ہیں اور علامتی

احساس کو کائنات کے ادراک کا ایک فطری وسیلہ سمجھتے ہیں۔ جدید اردو تنقید میں علامت سے متعلق بہت سے مضامین کی بنیاد انھی عالموں کے افکار پر ہے مگر یہ سوچنے کی زحمت کم ہی گوارا کی گئی ہے کہ ان عالموں کے ہاں یہ مسئلہ بنیادی طور پر علم اور ادراک کی نوعیت سے منسلک ہے۔ اس نوعیت کو سمجھے بغیر ان مصنفوں کے اقتباسات درج کرنے سے بہت سے پہلو اوجھل ہوجاتے ہیں۔ کیسرر نے بھی کہہ رکھا ہے کہ انسان بس یہی کر سکتا ہے کہ ایک علامتی کائنات بنا لے جو اس کے انسانی تجربے کو آفاقی اور امتزاجی بنا دے اور منظم کر دے۔ ہمارے نئے نقادوں کے پاس اس 'علامتی کائنات' کا تصور نہ ہونے کے برابر ہے۔ روایتی تہذیبی 'علامتی کائنات' کا ایسا وسیع، مربوط اور منظم تصور پیش کرتی ہیں جس کے ذریعے انسانی تجربہ آفاقی بن سکتا ہے۔ مارشل اربن کی کتاب (Language and Reality) کا بھی ہمارے ہاں کافی شہرہ رہا ہے معلوم نہیں ہمارے نقاد اس کتاب کے پہلے چند ابواب ہی میں کیوں کھو کر رہ گئے ہیں کتاب کا ایک نہایت اہم حصہ اس کے وہ ابواب بھی ہیں جن میں علامتوں اور مابعدالطبیعیات کے تعلق پر بحث کی گئی۔ مارشل اربن کے ہاں مابعدالطبیعیات کا شاید وہ مفہوم نہیں جو روایتی تہذیبوں میں ہے تاہم اُس نے شد و مد کے ساتھ اس حقیقت کو بیان کیا ہے کہ علامت کا مسئلہ مابعدالطبیعیات کی زبان سے مربوط ہے اب آپ خود سوچ لیں کہ اس عنصر کو بحث سے خارج کر کے مارشل اربن کے نظریات سے انصاف ہو سکتا ہے۔ ہمارے نقاد مابعدالطبیعیات سے اس قدر خوفزدہ ہیں کہ وہ اس کی کسی صورت کو قبول نہیں کر سکتے ایسی صورت میں علامت کے مسئلے کی بنیادی نوعیت کو کیوں کر سمجھا جا سکتا ہے یہ نقاد مابعدالطبیعیاتی زبان سے ناواقفیت کی وجہ سے روایتی علامتوں کو 'اشارہ' تصور کرتے ہیں اسی محدود طریق کار کی وجہ سے اس قسم کے تضادات بھی پیدا ہوتے ہیں کہ وہ بعض علامت دشمن فلسفوں کے پرستار بھی ہیں اور 'علامت' 'علامت' بھی پکارتے ہیں۔

(6)

اس وقت ہم علامت کی بنیادی اور مرکزی نوعیت کو سمجھنے کی کوشش کر رہے ہیں، شاعری یا دیگر فنون میں اس کے استعمال پر تفصیلی بحث ایک علیحدہ جائزے کی متقاضی ہے۔ مختلف فنون کے دائرے میں علامت کا استعمال اُن کی اپنی اپنی سطح کے مطابق ہوتا ہے لیکن ان فنون میں علامت کے استعمال کو دیکھنے سے پہلے اس کی بنیادی نوعیت کو سمجھنا لازمی ہے۔ جدید یورپی

ادب کی تاریخ ہی کو دیکھ لیجیے کیا علامتی شاعروں کا مسئلہ بھی ایک پراسرار کائنات کا مسئلہ نہیں تھا
کہا جاتا ہے کہ انیسویں صدی میں سائنس نے کائنات کی پراسراریت کو ختم کر دیا تھا اور علامت
نگاروں نے پھر سے ایک پراسرار کائنات آباد کر دی۔ یہ لوگ روایت کے تصور سے یکسر بے گانہ
نہیں تھے۔ بودلیئر کا سانیٹ (Correspondences) جس کا حوالہ علامت کے بارے میں
لکھی گئی تصانیف میں بار بار آیا ہے اور جس میں فطرت کو 'علامتوں کا جنگل' کہا گیا ہے سویڈن
بورگ کے نظریات سے واضح طور پر متاثر ہے وہ اصول مماثلت جس کے ذریعے بودلیئر نے
کائنات کی مختلف چیزوں کو ایک دوسرے میں مدغم ہوتے دیکھا خود سویڈن بورگ کا ذاتی نظریہ
نہیں تھا۔ یہ اصول تو متصوفانہ روایات کا بنیادی جز تھا۔ سویڈن بورگ کے ہاں اس اصول کے
مکاشفاتی پہلو پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ بودلیئر کا بھی اس اصول سے وہ مطلب نہ تھا
جو روایتی تہذیبوں میں ہے۔ تاہم اس سے یہ بات تو ظاہر ہوتی ہے کہ علامت نگاری کے
رجحان کی تہہ میں کہیں یہ اصول شروع ہی سے موجود تھا۔ میلارمے نے کائنات کا وہ معمہ حل
کرنے کا خواب دیکھا۔ والیری نے 'عدم کی سرزمین کا سفرنامہ' لکھنا چاہا۔ رلکے نے 'فرشتوں'
کی آوازیں سننے کا دعویٰ کیا۔ ییٹس نے مخفی علوم اور جادو کی روایات سے اپنا علامتوں کا نظریہ اخذ
کیا اس کا مطلب یہ نہیں کہ ان شاعروں کا بنیادی مسئلہ ایک علامتی کائنات کی تعمیر کا تھا اور انھوں
نے اس علامتی کائنات کی تشریح کے لیے کوئی نظام بھی بنانا چاہا یا کسی روایت کو وابستہ کرنا چاہا۔
یہ اور بات ہے کہ فرانسیسی علامت پسند بالعموم ایک جمالیاتی کائنات بننے کی کوشش کر رہے تھے
روایتی تصور میں جمالیات، مابعدالطبیعیات کے تابع ہے تاہم علامت نگار شعراء کا طرزِ عمل اس
مسئلے کے بہت سے رخ واضح کر دیتا ہے۔ بیسویں صدی کے انگریزی ادب کے تین بڑوں
(ییٹس، پاؤنڈ، ایلیٹ) کو دیکھیے۔ ییٹس کے 'قدیم حکمت' سے تعلق جوڑنے کو دھیان میں
رکھیے۔ پاؤنڈ کی چینی تہذیب اور بعض قدیم فلسفوں کی شیفتگی اور ایلیٹ کے روایت کے تصور پر
نگاہ ڈالیے بہت سی باتیں کھل جائیں گے۔ یہ اور بات ہے کہ خود مغرب میں بھی ان شاعروں کا
اثر تکنیک اور بعض اسالیب کے ضمن ہی میں ہوا اور ان میں سے اکثر شاعروں (خصوصاً ییٹس
اور پاؤنڈ) کے نظریات کو 'خرافات' ہی کا درجہ دیا گیا۔ ان شاعروں کے ان رویوں سے زیر بحث
موضوع کی کئی جہتیں واضح ہوسکتی ہیں آپ روایتی تہذیبوں کے علامت کے تصور کو نہ بھی تسلیم
کریں تو بھی یورپی علامت، نگاروں کے حوالے سے اس سوال کا جواب تو دینا ہی ہوگا کہ کیا

آپ نے 'علامتی کائنات' کا تجربہ حاصل کیا اور اگر یہ تجربہ ہوا تو اس کا ثبوت آپ کے فن سے بھی ملتا ہے یا نہیں۔ جب آپ کسی چیز کو علامت کے طور پر استعمال کرتے ہیں تو یہ آپ کا کوئی ذہنی تاثر ہوتا ہے یا آپ کے وضع کردہ نظام میں اس کی کوئی مستقل حیثیت ہے۔

روایتی تہذیبوں کا تصور حقیقت فی زمانہ نامقبول سہی تاہم علامت کے بارے میں گفتگو کرتے ہوئے ایک ایسے فکری پس منظر کے بارے میں سوچنا بے سود نہیں جس میں پوری کائنات علامتی کائنات تھی، علامت کے ذریعے سے وجود کے تمام مراتب میں رابطہ تھا اور علامتوں کی تشریح کا وسیع نظام موجود تھا۔

حواشی:

(1) ملاحظہ کیجیے رینے گینوں کا مضمون The Language of the Birds جو Jacob Needaleman کی مرتبہ کتاب The Sword of Gnosis میں 299-303 پر موجود ہے۔ یہ تصنیف پنگوئن سیریز میں بالٹی مور سے 1974 میں شائع ہوئی۔

(2) ملاحظہ کیجے کیتھلین رین کا مضمون On the Symbol جو ان کی کتاب Defending Ancient Springs میں ص 105-122 پر ہے یہ کتاب آکسفورڈ یونیورسٹی پریس سے 1976 میں شائع ہوئی۔

(3) ولیم مارشل اربن کی تصنیف ((The Philosophy of Language) Language and Reality, London, 1939 سے یہ اقتباسات دیکھیے:

"Until we know what the language of Metaphysics is - what its nature and Functions really are- Our Philosophy of language and of symbolic forms is wholly incomplete." (page 628)

"Metaphysical language is the language of all language - the language necessary to make the other languages and symbolic forms intelligible. (Page 676)

O

(سرچشمے: سہیل احمد، سن اشاعت: 1981، ناشر: قوسین لاہور)

سہیل احمد

علامتوں کے سرچشمے

لفظ سمبل (Symbol) جس کے لیے اب اردو میں علامت کی اصطلاح قبول کرلی گئی ہے۔ یونانی لفظ (Symbolon) سے نکلا ہے اور خود یہ لفظ دو لفظوں (Sym) اور (Bolon) کا مرکب ہے۔ پہلے لفظ کا مفہوم 'ساتھ' ہے اور دوسرے کا 'پھینکا ہوا' چنانچہ پورے لفظ کا مطلب ہوا جسے ساتھ پھینکا گیا۔ اصل یونانی مفہوم میں اس کا استعمال کچھ یوں تھا کہ دو فریق کوئی چیز (مثلاً چھڑی یا کوئی سکہ) توڑ لیتے تھے اور بعد میں ان ٹکڑوں کو دونوں فریقوں کے درمیان کسی معاہدے کی شناخت کا نشان سمجھا جاتا تھا تجارت کرنے والوں میں بھی اِس طرح کی چیزیں کسی تجارتی معاہدے کی شناخت اور خرید وفروخت شدہ اشیاء کی تعداد کا تعین کرنے کے لیے استعمال ہوتی تھیں۔ اس طرح 'سمبل' کا مطلب ہوا کسی چیز کا ٹکڑا جسے جب دوسرے ٹکڑے کے ساتھ رکھا جائے یا ملایا جائے تو وہ اس اصل مفہوم کو زندہ کردے یا یاد دلا دے جس کا وہ شناختی نشان ہے۔ یونگی نفسیات کے مفسر ایڈورڈ ایف۔ ایڈنگر جنھوں نے اپنی کتاب 'ایگو اینڈ آرکی ٹائپ' میں مختلف حوالوں سے اس مفہوم کی طرف توجہ دلائی ہے کہتے ہیں کہ یہ معانی علامتوں کے نفسیاتی معانی کے بھی بہت قریب ہیں کیونکہ علامتیں ہماری اصل وحدت سے ہمارا رشتہ جوڑ دیتی ہیں گویا ہماری ذات کے اُس حصے سے جسے ہم فراموش کیے ہوئے ہیں، ملا کر علامتیں زندگی سے ہمارے انقطاع اور ہماری شکستگی کو مندمل کرنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ایڈنگر صاحب کی بات سر آنکھوں پر، نفسیات کی اس مسیحائی سے انکار نہیں مگر کبھی کبھی یہ احساس ضرور ہوتا ہے کہ صرف تہہ خانے کی مرمت کر کے یہ خوش فہمی تو نہیں ہو رہی ہے کہ چھت کا شگاف بھی پُر ہو گیا ہے۔

ہمارے نئے ادب میں علامتوں کا مسئلہ ابتداء میں جدید شاعری کے حوالے سے پیدا ہوا چونکہ ان نظموں میں ابہام محسوس کیا گیا، اس لیے ان کے شارحین نے اس کا جواب یہ دیا کہ ان

نظموں کا ابہام علامتوں کی وجہ سے ہے۔ علامتوں کو سمجھ لینے سے یہ ابہام دور ہوسکتا ہے ان علامتوں کی تشریح فرائڈ کی نفسیات کی مدد سے کی گئی مگر جب فرائڈ کا علامتوں کی جنسی سطح تک تخفیف کرنے کا طریقِ کار خود نفسیات کے نئے مکاتیبِ فکر کے اعتراضات کی زد میں آیا تو یونگ دریافت ہوا۔ ترقی پسند تنقید کا رخ دوسرا تھا اُن کے لیے عموماً نئے ادب کے نمائندوں (میراجی۔ راشد) کی علامتیں تو مبہم تھیں یا وہ انھیں ہچکچاہٹ کے ساتھ قبول کرتے تھے مگر ان کا کہنا یہ بھی تھا کہ علامتیں سماجی مفہوم میں استعمال ہوں تو ان کا جواز نکل آتا ہے۔ یہ ناقد واقعیت کا مطالبہ کرتے تھے اس لیے براہِ راست اظہار کے قائل تھے چنانچہ فیض تک کا اسلوب بھی بعض دفعہ اعتراضات کی زد میں آجاتا تھا کہ بات عوام تک پہنچانی ہے مگر استعارے کا سہارا لیتے ہیں۔ خود جو فن کار علامتیں استعمال کرتے تھے وہ بھی گومگو کے عالم میں رہتے تھے اور زیادہ تر براہِ راست اظہار اور استعاراتی اظہار کے درمیان بھٹکتے رہتے تھے۔

پھر جدید شاعری کا زمانہ آیا، اب نفسیات کے ساتھ ساتھ کچھ لسانی فلسفوں کو علامت کی تفہیم کے لیے استعمال کیا گیا۔ چونکہ علامت، زبان کا حصہ ہے اس لیے کہا گیا کہ خود زبان کی نوعیت پر غور کیا جائے کیسرر اور سوزان لنگر کے اقوال دہرائے گئے۔ کچھ عرصہ گرما گرم بحثیں ہوئیں۔ پھر کچھ جدید تر شعراء نے استعارے کے خلاف اور براہِ راست اسلوب کی حمایت میں یوں مضامین لکھے جیسے یہ کسی الیکشن کی مہم کا حصہ ہوں دوسری طرف ان کے کچھ ساتھیوں نے انھیں ان کے پرانے مضامین یاد دلا کر طعنے دینے شروع کیے اب نثری نظم کا دور دورہ ہے۔ نثری نظم میں ابھی عموماً استعارے سے عاری سادہ زبان، ایک خاص نوع کی تاثیریت اور جذبات زدگی اُبھر رہی ہے اور علامتی اظہار کم ہے ممکن ہے آگے چل کر اس میں بھی اس طرح کی شاعری سامنے آئے مگر فی الحال ایسا نہیں چنانچہ علامت نگاری کی بحث پچھلے کچھ برسوں میں علامتی شاعری سے زیادہ علامتی افسانے کے تعلق سے سامنے آرہی ہے بلکہ ان افسانوں کے مداح ان کی تعریف کرتے ہوئے کہتے ہیں کہ یہ نظم معلوم ہوتے ہیں۔ علامتی افسانہ نگاری کے جو جائزے شائع ہوتے رہتے ہیں اُنھیں دیکھتے ہوئے تو شاید سبھی افسانہ نگاروں کو علامتی افسانہ نگار کہنا پڑے اور علامت گو عام بول چال کی زبان کا حصہ بھی ہوتی ہے پھر افسانہ نگاروں کے ہاں کوئی نہ کوئی علامت کیوں نہ ملے گی مگر سوال یہ ہے کہ یہ علامتیں آتی کہاں سے ہیں اکثر افسانہ نگار اور شاعر اس سلسلے میں لاشعور یا اجتماعی لاشعور کا نام لیں گے اور کہیں گے کہ وہ یہ

علامتیں غیر شعوری طور پر استعمال کرتے ہیں مگر یہی فن کار یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ انھوں نے فرائیڈ اور یونگ کا مطالعہ کر رکھا ہے اور وہ ان علامتوں کے معانی سے بھی باخبر ہیں۔ ان علامات کو لاشعور کی پیداوار کہنا درست تو ہے مگر اس حد تک جیسے یہ کہا جائے کہ 'مادم بوواری' ناجائز تعلقات کی پیداوار ہے ظاہر ہے کہ یہ حقیقت ناول کی جمالیات میں زیادہ اہمیت کی حامل نہیں۔

اب ذرا نئے ادب کی نئی علامتوں کو بھی دیکھتے چلیں زیادہ تر علامتیں قدیم دیومالائی کہانیوں، لوک داستانوں یا تاریخی حوالوں کے ذریعے ادب میں وارد ہوئی ہیں جس 'نئے' مفہوم میں انھیں استعمال کیا جارہا ہے اُس کی بات آگے چل کر ہوگی۔ مگر اتنی بات کہی جاسکتی ہے کہ نیا ادب بڑی حد تک پرانی علامتوں کے سہارے چل رہا ہے۔ راشد کی نظم 'صبا ویراں' ہو یا انتظار حسین کی کہانیاں، انور سجاد کے افسانوں میں ہو۔ سنڈریلا، یا سندباد حاتم اور اسی طرح کے دوسرے کرداروں کو حوالہ بنانے والی تخلیقات، اسی ذیل میں آتی ہیں۔ تاریخی یا نیم تاریخی حوالوں سے آنے والی علامتیں ہمارے نئے ادب میں بکثرت ہیں پرانی اصطلاح میں اس طرح کی علامتوں کو تلمیحات کا نام دیا جاتا تھا غزل میں اُس ہیئت کے مخصوص تقاضوں کے تحت وہ ایک شعر کے دائرے میں کچھ اشاروں کی مدد سے تفکر اور احساس میں ردِّعمل پیدا کرتی تھیں مگر مثنوی اور بعض دوسری ہیئتوں میں ان تلازمات کو نسبتاً پھیلاؤ کے ساتھ بھی استعمال کیا جاسکتا تھا۔ نئے ادب میں بھی یہ تلمیحات پھیلاؤ اور اختصار دونوں صورتوں میں آتی ہیں مگر بیسویں صدی کے اردو ادب میں اس طرح کی علامتوں سے کام لینے والے سب سے بڑے فن کار اقبال ہیں۔ جنھوں نے ان علامتوں کا ایک وسیع نظام بنا دیا ہے اب کائناتی علامتوں کی طرف آیئے سورج، چاند، موسم، شجر، دریا، سمندر، فطرت کی لاتعداد چیزیں رموز کے طور پر بھی استعمال ہوتی آئی ہیں۔ نئے ادب میں بھی جب یہ علامتیں استعمال ہوتی ہیں تو وہ نئی نہیں ہوتی بلکہ پرانی علامتوں کی کسی خاص شکل کے قریب ہوتی ہیں یا اُن علامتوں کے متعلقات سے وابستہ ہوتی ہیں مثلاً شجر کی علامت ہے۔ شجر اپنے طور پر بھی علامت ہوسکتا ہے اور اُس کے متعلقات (پتے، پھل، شاخیں، تنا) بھی علامتوں کے طور پر استعمال ہوسکتے ہیں، چنانچہ جن علامتوں کو عموماً نئی سمجھا جاتا ہے وہ بس اسی مفہوم میں نئی ہوسکتی ہیں جس مفہوم میں فطرت ہر آن نئی ہوتی ہے بعض لوگوں کو نئی ایجادات اور نئی زندگی کی بعض چیزیں نئی علامتیں محسوس ہوتی ہیں اور بعض لوگ اس کی مخالفت بھی کرتے ہیں کہ نئی چیزوں کو علامتوں کے طور پر استعمال کیا جائے یہ دونوں گروہ علامتوں کے

مرکزی اصول سے ناواقف ہونے کا ثبوت دیتے ہیں جو لوگ بعض نئی چیزوں کو نئی علامتیں فرض کرتے ہیں وہ اس حقیقت سے ناواقف ہوتے ہیں کہ یہ اصولی طور پر کسی پرانی علامت ہی کی کوئی شکل ہیں مثلاً پُل کا رمز بے شمار جگہوں پر وجود کی دو حالتوں کے درمیان رابطے کے طور پر استعمال ہوا ہے۔ اب اصل چیز تو یہی مرکزی اصول ہے اس کے لیے اگر قدیم زمانے کا لکڑی یا رسوں کا پل علامت کے طور پر استعمال ہوسکتا ہے تو جدید دور کا کوئی بڑا پل کیوں استعمال نہیں ہوسکتا۔ اگر پرانے قصوں میں رتھ کی علامت استعمال ہوتی ہے تو جدید زمانے کی کوئی سواری کیوں علامت نہیں بن سکتی۔ ظاہر ہے کہ اصولی طور پر اس میں کوئی چیز مانع نہیں ہوسکتی البتہ دقت یہ ہے کہ قدیم علامتیں وجود کی جملہ سطحوں سے مربوط ہوتی تھیں نئے زمانے کی نئی چیزیں وجود کے بعض مراحل سے اوپر نہیں اٹھتیں اسی لیے جلد ہی اُن کا نیا پن دھندلا جاتا ہے اور اُن کی آب و تاب مدھم پڑ جاتی ہے روشیک نے کہا ہے کہ ایک زمانہ تھا کہ معمولی سا ہوائی جہاز گزرتا تھا تو یورپی قصبوں کے لوگ باہر نکل کر اُسے ایک عجوبے کے طور پر دیکھتے تھے۔ اب ہر چند منٹوں کے بعد کوئی نہ کوئی جیٹ طیارہ اُن کے گھروں پر سے گزرتا ہے مگر ان کے اندر کوئی لرزش پیدا نہیں کرتا دوسری طرف رلکے اپنے ایک نوحے میں سوال اٹھاتا ہے کہ 'دہلیز' یا 'آستاں' کا لفظ کیوں پرانا نہیں ہوا۔ شاعر کے بعد شاعر اسے استعمال کرتا ہے مگر اُن کی تازگی ختم ہونے میں نہیں آتی۔ اصل مسئلہ یہ نہیں کہ نئی چیزیں علامتیں نہیں بن سکتیں بلکہ یہ ہے کہ یہ چیزیں وجود کی مختلف سطحوں کو کس طرح جوڑیں تا کہ مکمل علامت کہلا سکیں۔ اسی صورتِ حال کی طرف اشارہ کرتے ہوئے بعض روایتی مصنفوں نے یہ کہا ہے کہ انسان علامتیں تخلیق نہیں کرتا اُن کے ذریعے تبدیل ہوتا ہے۔ علامتیں ہم سے بڑی ہیں کیونکہ یہ وجود کی مختلف سطحوں سے مربوط ہیں اور ہم ان کے ذریعے وجود کی اعلیٰ سطحوں کا ادراک کرسکتے ہیں۔

نئے ادب میں عموماً ہوا یہ ہے کہ قدیم علامتیں اُلٹ گئی ہیں۔ زینہ بلندی کی طرف نہیں لے جاتا، پُل راستے میں لوٹ جاتے ہیں۔ مذہبی اور اساطیری کردار اپنی قوت کھوئے ہوئے نظر آتے ہیں۔ سلیمان سر بزانو ہے اور صبا ویراں۔ انسان جانور بن جاتا ہے بھول بھلیاں سے نکلنے کا رستہ نہیں ملتا۔ سواریاں منزل تک نہیں پہنچتیں اور زندگی کا شجر تنومند درخت بن گیا ہے۔ یہ صورتِ حال بھی نئی تو نہیں قدیم علامتوں ہی کی ایک معکوسی شکل ہے جس کا ادراک خود قدیم حکمت میں بھی کیا گیا ہے انسان کو جانور نئے افسانہ نگاروں نے تو نہیں بنایا یا دو قدیم کہانیوں

ہی کا ایک مرحلہ ہی تو ہے۔ بھول بھلیوں میں پھنسنا بھی خود انھی کہانیوں ہی کا ایک مرحلہ ہے یہاں سے لڑھک جانے کا منظر وہاں بھی ہے مگر وہاں انسان گر کر سنبھل جاتا ہے اور ان عبوری مراحل سے نکل آتا ہے نئے ادب میں عموماً یہ مرحلہ مستقل بن جاتا ہے۔ نئے نقاد اس مرحلے کی تشریح کرتے ہوئے جدید انسان کے روحانی خلا، عظیم معاشرتی انتشار اور کسی مربوط تصورِ کائنات کے گم ہوجانے کا ذکر کرتے ہیں گویا نئے فن کار اس خلفشار کا عکس پیش کر رہے ہیں مگر براہِ راست حقیقت نگاری کے اسلوب کے ذریعے نہیں بلکہ ایک نیم علامتی، پراسرار، دہشت ناک فضا کے ذریعے۔ اِس بات میں صداقت موجود ہے اور نئے ادب کی اس نوعیت سے انکار کرنا کسی اعتبار سے بھی درست نہیں۔ جتنے کرب اور اذیت سے نئے فن کاروں نے اس وحشت ناکی کی عکاسی کی ہے اُس کی خوب صورت مثالیں جدید ادب کے اعلیٰ نمائندوں کے یہاں مل سکتی ہیں بلکہ عامیانہ حقیقت نگاری سے کہیں گہرا تاثر اِس طرح کی تحریریں چھوڑتی ہیں۔ مگر یہاں یہ بھی یاد رکھیے کہ یہ فنکار اس کے لیے قدیم علامتوں ہی کا سہارا لیتے ہیں چاہے وجود کی چند سطحوں کی ترجمانی کے لیے ہی سہی یہی علامتیں اُن کے فن میں ظہور کرتی ہیں۔ یہ علامتیں ان سطحوں کی ترجمانی کے لیے بھی کام آسکتی ہیں کیونکہ وہ تو وجود کے نچلے سے نچلے مرتبوں سے متعلق بھی ہیں مگر کیا انھیں انھی مرتبوں تک محدود بھی سمجھ لیا جائے اگر نئے فن کار یا جدید انسان کے لیے اپنی کیفیات اور واردات کے حوالے سے اُن کے یہی مراتب اہم ہوگئے ہیں تو کیا اس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ علامتیں وجود کی اعلیٰ سطحوں تک نہیں پہنچا سکتیں۔ خود بعض جدید فن کار بھی دہشت ناک اور کرب ناک صورتِ حال کی ترجمانی سے اوپر اٹھنے کی کوشش کرتے ہیں اور عموماً سیاسی فکر کے حوالے سے اسے تبدیل کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ ہمارے دور میں انسانی تقدیر جس طرح سیاسی تبدیلیوں سے وابستہ ہوگئی ہے اُس لحاظ سے اس تلاش کے معنی بنتے ہیں۔ مگر ہوتا عموماً یہ ہے............ کہ ایسے فن کار علامتی اسلوب سے نکل کر سیدھی سادی حقیقت نگاری کی طرف جانکلتے ہیں اور اپنی علامت نگاری کو اس نئے مرحلے کے بیان کے لیے ڈھنگ سے استعمال نہیں کر پاتے۔ یہ چیز بھی ہمارے فن کاروں میں عام ہے کہ وہ جن اسالیب کے خلاف بات کرتے ہیں عام طور سے اسی کا کسی دوسرے انداز میں شکار ہوجاتے ہیں اگر خود ترحمی اور رقت رومانی انداز میں سامنے آئے تو وہ کاٹ کھانے کو دوڑتے ہیں مگر ان کی مہین علامتوں کے پیچھے خود ترحمی اور رقت کے عناصر کارفرما نظر آتے ہیں۔ وہ تبلیغ اور پروپیگنڈہ کو ادب کے لیے مضر

سمجھتے ہیں مگر خود دوسرے انداز میں اسی کی طرف مائل دکھائی دیتے ہیں۔ خیر جدید انسان یا جدید فن کار بعض سطحوں سے اوپر اٹھنے کو تیار نہیں تو پھر کیا ہوا یہ علامتیں تو انھیں اس انتشار سے وحدت کی طرف بلاتی رہیں کہ یہ تو ماہرینِ نفسیات بھی بتا چکے ہیں کہ جدید انسان ان علامتوں کو محض شعوری سطح پر ہی بھولا ہوا ہے اس کے لاشعور میں وہ زندہ ہیں اور جدید فن کاروں یا جدید انسانوں کے خوابوں میں آتی ہیں تو ایک طرح کا پیغام بھیجتی ہیں — اس پیغام کا حقیقی مفہوم ہم کب اور کیسے سمجھیں گے یہ سوچنے کی بات ہے اور یہ چیز بھی سوچنے کی ہے کہ جن سطحوں کو ہم ان علامتوں کے اونچے درجات سمجھ رہے ہیں کیا ان سے اوپر کوئی سطح نہیں؟ — میں نے اپنے مضامین میں ان علامتوں کی نوعیت جاننے کے لیے روایتی حکمت کے ماخذوں کی طرف اشارے کیے ہیں اور اس چیز کا بیان بھی کیا ہے کہ علامتی ادب کے اکثر بڑے نمایندوں نے اپنے نظریات کسی نہ کسی شکل میں انھی سے حاصل کیے ہیں مگر ادبی تنقید کے دائرے میں دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ ان شاعروں اور ادیبوں نے اس مواد کو اپنے فنی وژن کی مدد سے کس طرح حیاتی صورتیں مہیا کی ہیں شاعر ان علامتوں کے لیے کس طرح کے پیکر تلاش کرتا ہے اس کی مثالیں میلکیوری نے ییٹس کی نظموں کا تجزیہ کرتے ہوئے دی ہیں۔ ایک مثال دیکھیے دائرہ اکثر روایتی دستاویزات میں تکمیل اور وحدت کی علامت ہے اور یہ بھی علامت کے طور پر ادب میں استعمال ہوسکتا ہے خود ییٹس نے علامت کی اِس اقلیدسی شکل کو بھی استعمال کیا ہے۔ اسی علامت کی ایک شکل انڈا ہے جو دائرے سے مشابہ ہے اور یہ بھی تکمیل اور وحدت، بلکہ کائناتی وحدت تک کو دکھانے کے لیے استعمال ہوا ہے۔ (یہاں یہ بھی دیکھیے کہ یہ علامت غالب کو بھی مرغوب تھی اور غالب وحدت الوجود کے بیان میں کتنی دلچسپی رکھتے تھے) دائرے اور انڈے میں بنیادی فرق یہ ہے کہ دائرہ ایک تجریدی شکل ہے اور انڈے میں یہ شکل مجسم ہوگئی ہے۔ ییٹس نے اس شکل کو بھی کئی جگہ خوب صورتی سے استعمال کیا ہے مگر یہ شکل بھی تجرید سے ذرا ہی دور ہے میلکیوری کا کہنا ہے کہ تیسری سطح وہ ہے جہاں ییٹس نے اس علامت کے لیے ایسے پیکر ڈھونڈ لیے ہیں کہ علامت کی یہ سب شکلیں اُس میں موجود ہونے کے باوجود یہ ایک نئی شکل بن گئی ہے اور یہ اُس کی نظم 'بازنطین' میں ہوا ہے۔ جہاں یہ علامت اصل فنی قوت سے استعمال ہوئی ہے۔ علامتی فن کار کا حقیقی منصب یہی ہے کہ وہ اپنے وژن میں ان علامتوں سے رابطہ قائم کرکے ان کے لیے تازہ اور مناسب پیکر تلاش کرے۔ ظاہر ہے کہ یہ پیکر کسی مصنوعی طریقہ سے

نہیں متخیلہ کی قوت اور بہت سی دوسری چیزوں کی مدد سے آئیں گے۔ ہم میں سے جو شاعر علامتوں سے دلچسپی رکھتے ہیں (میں خود کو بھی اُنھی میں شامل کرتا ہوں) ابھی تک عموماً علامت کا بیان کرتے ہیں ان کے لیے تازہ تشبیہیں حاصل کر کے انھیں ایک نئی شکل دینے پر قادر نہیں ہوئے) مگر یہ احساس تو ہم میں ہونا چاہیے کہ فنی طور پر ہم ان علامات کو کس طرح استعمال کر سکتے ہیں۔ قدیم داستانوں میں 'طلسم' کائنات کی علامت ہے مگر دیکھنے کی چیز یہ بھی تو ہے کہ اس 'طلسم' کا بیان کس کس انداز سے کیا گیا اور اُس کی جزئیات اور تفاصیل کس کس طرح بیان ہوئیں۔ کائنات میں جتنی نیرنگی اور جتنا تنوع ہے اس کے لیے مناسب طرز اظہار تلاش کیے بغیر کیا 'طلسم' کی علامت اتنی موثر ہو سکتی تھی۔ چلیے جدید ادب ہی سے مثال لیجیے۔ کافکا کا ٹرائل یا 'کاسل' کتنی بڑی علامتیں ہیں مگر کافکا مقدمے یا قصر کی چھوٹی چھوٹی روزمرہ تفصیلات کس طرح بیان کرتا ہے اور وہ اپنے طور پر کتنی جان دار ہیں تو کافکا کے اکثر مقلدوں نے مجموعی فضا یا کسی علامت کو تو لے لیا مگر کافکا کا بیانیہ انھیں کچھ نہ سکھا سکا۔ چنانچہ اُن کی تحریریں سکڑی ہوئی لگتی ہیں۔ ہمارے نئے افسانوں کا بیانیہ خود نئے نقادوں کی رائے میں چند مثالوں کو چھوڑ کر، کمزور ہے اور چند اشارے سے پھیلا دیے جاتے ہیں۔ چنانچہ بعض نقاد یہ بھی کہتے ہیں کہ ان کی تحسین افسانوں کی طرح نہیں نظم کی طرح کرنی چاہیے۔ وجہ یہ کہ ان میں علامتیں اور استعارے استعمال ہوئے ہیں اعلیٰ جدید ناولوں اور افسانوں میں یہ اسلوب کس پھیلاؤ سے استعمال ہوا ہے اُس سے یہ نقاد آنکھیں بند کر لیتے ہیں۔ یہاں حوالے جوائس ہی کے دیے چلے جاتے ہیں کہ جس نے نیند جیسی لاشعوری کیفیت کے اندر رونما ہونے والے عمل تک کی جزئیات اتنی باریکیوں سے دکھا دی ہیں کہ اُن کی مثال ملنا مشکل ہے۔ اردو کے علامتی یا نیم علامتی افسانوں میں بھی جو اچھی مثالیں ملیں گی ان میں کسی نہ کسی طرح بیانیے کی طاقت موجود ہے۔ انتظار حسین کی کہانی 'زرد کتا' میں صوفیا کے ملفوظات کے اسلوب کی پیروی کی گئی ہے یہ اسلوب فنی قوت سے بیان میں آیا ہے، جس کے ذریعے سے ہم جدید زندگی کی بعض صورتوں کی پہچان بھی اِس میں کر سکتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی خوب صورت کہانی 'ملفوظاتِ حاجی گل بابا بیکتاشی' میں تو بہت سی روایتوں کو ملا دیا گیا ہے جن کے ذریعے اصل اور بہروپ کے جدلیاتی تصادم کو بڑی زمانی سطح پر پیش کیا گیا ہے مگر موثر بیانیے ہی نے اس کی تاثیر میں اضافہ کیا ہے۔ سریندر پرکاش کی بعض کہانیوں میں بھی اس تاثیر کو دیکھا جا سکتا ہے۔ بیانیے کی وہ صورت ضرور بدل گئی ہے جو حقیقت پسند ناول اور

میں تھی مگر نئے فن کاروں نے اُسے جن نئی صورتوں میں پیش کیا ہے اُسے بھی سمجھ لینا چاہیے۔ جو لوگ افسانے یا نظم کے پیکروں کو محض لاشعوری پیکروں کی طرح سمجھتے ہیں انھیں یہ معلوم ہونا چاہیے کہ ان چیزوں کی نظم یا افسانہ بننے سے پہلے اہمیت یقیناً ہوگی مگر نظم یا افسانے میں وہ تنظیمی تصور بھی زیادہ اہم ہوتا ہے جو ان چیزوں کو ایک مربوط شکل عطا کرتا ہے۔

آپ نے دیکھا۔ صرف علامتوں تک پہنچ جانا بھی کافی نہیں جب تک انسان ان علامتوں کو اپنے وجود میں زندہ نہ کرے اور ان کے ذریعے فطرت اور اپنے رویا کے درمیان ایک اشتراک نہ ڈھونڈھ سکے۔ بات نہیں بنتی اسی لیے کیتھلین رین کا کہنا ہے کہ صحیح معنوں میں ایک وژنری ہی علامتی ادیب ہوسکتا ہے چاہے یہ علامتیں اُسے خواب کے راستے سے ملیں، دن سپنوں میں ملیں یا مراقبے کی کیفیت میں (بلکہ چاہے یہ شعوری طور پر اُسے روایتی دستاویز فل کے مطالعے کے ذریعے سے ملیں) کیتھلین رین کہتی ہیں کہ علامتوں کا یہ سرچشمہ تو سبھی کے لیے ہے اور کسی کی انفرادی میراث نہیں اصل مسئلہ تو ان کا مشاہدہ ہے۔ یہ علامتیں عام طور سے فطرت کی اشیا میں ظاہر ہوتی ہیں مگر اس ظاہر کو باطنی جوہر سے ہم آہنگ بھی کرتی ہیں۔ کیتھلین رین کہتی ہیں بعض علامتیں کسی خاص شاعر یا مصور کے باطن میں خاص طرح زندہ رہتی ہیں یوں سمجھیے کہ شاعر اور مصور یوں تو بہت سی علامتیں استعمال کرتے ہیں مگر کوئی خاص علامتی موضوع اپنے متعلقات کے ہالے سمیت ان کے رویا پر مستقل چھائے رہتے ہیں۔ کیتھلین رین کئی مثالیں پیش کرتی ہیں۔ ان کی بتائی ہوئی چند مثالیں یہ ہیں۔ ملٹن کے ہاں فردوس اور اس کی گمشدگی۔ شیلے کے ہاں غار، دریا کشتی اور سمندری سفر، ییٹس کے ہاں روح کا سفر نہیں بلکہ روح کی ہجرت جو ہنس اور دوسرے پرندوں کی علامتیں ہیں یا کچھ کونیاتی دیومالائیں۔

کیتھلین رین اپنے بارے میں بھی بتاتی ہیں کہ 'شجر حیات' کا موضوع کس طرح ان کے لیے روحانی مسئلہ بنا رہا۔

یہ اگر شاعروں کے درجات اور حقیقی علامت نگاری کا سوال نہ اٹھایا جائے تو جدید اردو ادب سے بھی اس طرح کی کئی مثالیں دی جاسکتی ہیں۔ انتظار حسین کے ہاں 'بستی' اور بستی سے ہجرت مستقل موضوع ہے۔ یہ بھی دراصل ماخذ اور اس سے دوری کے مترادف ہے کچھ عرصہ وہ 'تبدیلیِ قالب' کا رویا لے کر بھی چلے۔

ناصر کاظمی کی شاعری میں 'قافلے' اور 'سنسان شہر' منیر نیازی کے ہاں وژن بہت پھیلا ہوا

ہے مگر ایک عرصے تک وہ 'آسیبی بستی' اور 'عذاب کی زد میں آئے ہوئے شہر' کے رویا میں رہے۔
جیلانی کامران کی شروع کی شاعری میں 'ازلی یا کائناتی عورت' کا رویا ہے۔ صلاح الدین محمود کی شاعری میں کھوئے ہوئے بچپن (اصل ماخذ، نقشِ اول) کا رویا دکھائی دیتا ہے اس فہرست کو اور آگے بھی پھیلا دیا ہے مگر دیکھنے کی اصل چیز تو یہ ہوگی کہ کوئی فن کار اپنے اس رویا کو کس حد تک وسعت دے گا اور کس پیرائے میں بیان کر سکا۔

اب ایک سوال یہ رہ گیا کہ علامتوں کی تشریح کس طرح ہوگی بعض نقادوں نے تو خیر یہ بات سن لی ہے کہ اگر علامتوں کی تشریح کر دی جائے تو وہ نشان بن جاتی ہے اور اپنی قوت کھو بیٹھتی ہیں مگر لطف یہ ہے کہ یہ بات نقل کرنے کے بعد وہ صفحوں کے صفحے علامتوں کی تشریح پر لکھتے چلے گئے ہیں اور جن عالموں کی وساطت سے وہ یہ نتیجہ نکالتے ہیں خود وہ بھی ہر علامت کی تشریح کرتے ہوئے نظر آتے ہیں کیا اس کا مطلب یہ لیا جائے کہ یہ سب لوگ 'علامتوں' کو 'نشان' بنانے کا فریضہ ادا کر رہے ہیں۔ حقیقی علامت چونکہ وجود کی سب سطحوں سے ہم آہنگ ہوتی ہے اس لیے تشریح کرنے سے اُس کی طاقت ختم نہیں ہوتی۔ تمثیل میں (جو ادبی تکنیک کے طور پر اپنا خاص کردار رکھتی ہے) تو تجرید اور تجسیم کے درمیان منطقی سا ربط ہوتا ہے مگر علامتوں میں ایسا نہیں ہوتا۔ اِسی طرح نئی تنقید کا ایک مقبول تصور یہ بھی کہ 'صفحے' سے باہر نہ نکلا جائے مگر جب یہی نقاد نئے شاعروں کی علامتوں کو سمجھنے نکلتے ہیں تو مختلف چیزوں سے ان کا رشتہ جوڑنا پڑتا ہے چاہے وہ سیاسی فکر ہو یا یونگ کی نفسیات۔ سرریلسٹوں تک نے علامتوں کے معانی سیاسی فکر کے حوالے سے مرتب کیے۔ بعض نقاد چونکہ علامتوں کو محض لسانی عمل کا حصہ سمجھتے ہیں اور اسی کو ادبی حوالہ قرار دیتے ہیں اس لیے رابرٹ سنوکل کی بات یاد آتی ہے وہ ییٹس کی علامتوں کا فلسفیانہ تجزیہ کرتے ہوئے منطقی اثباتیت پسندی کے زیرِ اثر نقادوں (خود ہمارے نئے نقادوں پر بھی اس مکتبِ فکر کے اثرات ہیں) کی اسی بات کا جواب یوں دیتے ہیں کہ اگر ادبی نقاد کے دیکھنے کی چیز یہی ہے تو یہ بھی بنیادی طور پر ادبی تنقید کا نہیں فلسفۂ لسان کا موضوع ہے۔

اسی طرح اکثر نقاد کہتے ہیں کہ علامتوں کی سبھی تشریحیں کسی نہ کسی حد تک درست ہیں مگر یہی نقاد مابعدالطبیعیاتی سطح سے بہت گھبراتے ہیں حالانکہ اُس اصول کے تحت تو انھیں کسی تشریح سے نہیں ڈرنا چاہیے اس سلسلے میں زیادہ لطف اُس وقت آتا ہے جب وہ یہ کہتے ہیں کہ نئے شاعروں اور ادیبوں کی علامتوں کو سمجھنے کے لیے کہ ان کے 'نظامِ فکر' کو سمجھا جائے اور اس

کے ساتھ ہی پرانے ادب کی تشریح اپنے 'نئے حوالوں' سے کرنے پر مصر نظر آتے ہیں ان چیزوں کو کیوں اُس نظامِ فکر سے مربوط کر کے نہ دیکھا جائے جن کا وہ حصہ ہیں؟ کیا یہ طریق کار اُن کے اپنے متعین کردہ اصول کے منافی نہیں۔

اصل بات یہی ہے کہ یہ نقاد مادیت کے حصار سے باہر نکلنا نہیں چاہتے اس لیے جزوی شکلوں کو کلی شکلیں قرار دینا چاہتے ہیں۔ جز میں بھی کل دیکھا جا سکتا ہے مگر کل کا تصور ہو تبھی۔ مابعد الطبیعیاتی فکر اسی کل کا احساس دلاتی ہے اسی لیے مابعد الطبیعیاتی روایت علامتوں کی تشریح کے نئے مکاتیب فکر کی طرح علامتوں کی تخفیف نہیں کرتی علامتوں کا رشتہ ان سے بالاتر حقائق سے جوڑ دیتی ہے مضمون کے شروع میں میں نے ایڈنگر صاحب کی بات نقل کی تھی کہ علامتیں تضادات کو ختم کر کے وحدت کو حاصل کرنے میں مدد کرتی ہیں مابعد الطبیعیاتی سطح نفسیاتی وحدت سے کہیں اوپر جس روحانی وحدت کی طرف اشارہ کرتی ہے اگر مخصوص تہذیبی صورتِ حال کی وجہ سے ہمارے فن کار اس کی طرف مائل نہیں تو نہ سہی کسی مصنوعی طریقے سے انھیں اس طرف مائل بھی نہیں کیا جا سکتا تو یہ ان علامتوں سے اپنے رویا میں تعلق قائم کرنے اور انھیں اپنے وجود میں محسوس کرنے کی بات ہے مگر علامتوں کے سر چشمے سے تعلق پیدا کر کے وہ ان سطحوں کو کچھ نہ کچھ سمجھ سکتے ہیں جن پر وہ اس وقت کھڑے ہیں۔ نئے فن کاروں کی حکایات، اساطیر اور اسی طرح کے دوسرے سر چشموں سے دلچسپی ہی جو اس وقت زیادہ تر اساطیری صورتِ حال کو معکوس کر کے دیکھتی ہے شاید آگے چل کر انھیں یا بعد میں آنے والوں کو اعلیٰ سطحوں کی طرف لے جائے۔ یہ اس لیے بھی کہا جا سکتا ہے کہ نئے علوم (جنھوں نے اِس صورت حال کو معکوس کر دیا تھا) حتیٰ کہ سائنس تک کسی نہ کسی انداز میں وحدت کو حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔

لیجیے ورق تمام ہوا۔ مگر میرا سفر تو ابھی جاری ہے۔

O

(سر چشمے: سہیل احمد، سن اشاعت: 1981، ناشر: قوسین لاہور)

علامت بحیثیت آر کی ٹائپ

معاصر ادب میں جدید مشابہتی (atavistic) رجحان اور علامتی بدویت (primitivism) میں اس کے اظہار کے درمیان حقیقی ربط کا سہولت کے ساتھ تجزیہ کیا جاسکتا ہے۔ بشرطیکہ ہم تنقید کی معقول پسند زبان میں علامتی طریق کی ماہیت کا تجزیہ کرسکیں۔ بدقسمتی سے علامتی طریق کے ایسے تجزیے کی کوشش 'علامتی ہیئت' کے نوکانٹی دعووں اور اجتماعی لاشعور کے 'آرکی ٹائپ' کے یُنگی دعووں کے درمیان بے مفاہمت آویزش کی وجہ سے رائیگاں ہوجاتی ہے۔ ایک خودنما تنقیدی سخت گیری انھیں مزید پیچیدہ بنادیتی ہے جوان دعووں سے ہم آہنگی پیدا کرنے کی خواہش رکھنے کے باوجود نیم دلی کے ساتھ انھیں ایک تنقیدی محاورے میں تبدیل کردیتی ہے۔ جیمس بیرڈ (James Baird) کا جدید بدویت[1] کا مطالعہ اس سمت میں پیش قدمی ضرور ہے، لیکن یہ رسائی 'مل ول (Melvile) کے تفوق' کی طرف داری اور کسی قدر آرکی ٹائپ کے تصور کے ادھورے اطلاق کی وجہ سے محدود ہوجاتی ہے۔

جدید تنقید میں جو یہ رجحان سرایت کرگیا ہے کہ وہ دوسرے علوم و فنون سے آزادانہ تصورات مستعار لیتے ہوئے بظاہر خود کو بالکل خالص دکھانے کی کوشش کرتی ہے، اسے بیرڈ کی ناکامی کا سبب قرار دیا جاسکتا ہے۔ ادبی علامت کو 'علامتی ہیئت' کے ابتدائی طریق یا آرکی ٹائپ کے غیر تفریق شدہ مواد میں تحلیل کرنے کے رجحان کو ابھی ان جمالیاتی مسائل سے دوچار ہونا ہے جو ادبی تنقید کے مسلمہ اوزار کی حیثیت سے ان کی عمل آوری میں مضمر ہیں۔ فن کی اخلاقی اور سماجی اضافیت اور تخلیقی عمل میں فن کار کی فردسازی (individuation) کے سوالات اب بھی ادبی نقادوں اور ماہرینِ جمالیات کے لیے یکساں طور پر پریشان کن ہیں۔ اگر تمام عمل 'علامتی' اور آرکی ٹائپی ہے تو ہیئتِ فن کی فردسازی کا سوال ہی کہاں پیدا ہوتا ہے؟

میں اپنے اس مقالے میں ڈی۔ ایچ۔ لارنس کی 'عورت اور محبت' میں علامتی طریق کا سرسری جائزہ لیتے ہوئے ادبی تنقید میں آرکی ٹاپی تصورات کے اطلاق کی بعض جمالیاتی اور تنقیدی دلالتوں کو تلاش کرنے کی کوشش کروں گا۔ بیرڈ نے لارنس کو ایک علامتی بدویتی ماننے سے انکار کردیا، اس وجہ سے بھی ایسا تجزیہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کیوں کہ یہ عدم قبول فن کار کی ناکامی کی وجہ سے نہیں ہے بلکہ اس کا سبب خود تنقید کی ناکامی ہے۔ بیرڈ، معاصر بدویت کی جڑیں عیسائی دنیا میں ایک نئی دینی رسم اور نئی علامتیت کی ضرورت میں تلاش کرتا ہے، ایک سادہ تنقیدی کوشش کے ذریعے وہ نہ صرف قائم دینی رسم کے زوال اور ادب میں نئی علامتیت کے ظہور کے باہمی تعلق کی وضاحت کرنا چاہتا ہے، بلکہ اس کی یہ بھی کوشش ہے کہ تنقید کو نفسیات (psychologism) کے خطروں سے رہائی دلائے۔ بیرڈ کی پیش کردہ علامتی طریق کی تفسیر میں 'آرکی ٹائپ' اور 'آٹو- ٹائپ' ہم آمیز ہوگئے ہیں۔ بیرڈ کا کہنا ہے کہ ایک ایسے کلچر میں جو تہی ہو چکا ہے 'تخلیقی فن کار' مذہبیت کی سچی بدویانہ خاصیت ورثے میں حاصل کرتا ہے (اور) بدوی احساس اور جذباتی زندگی کی طرف رخ کرتا ہے۔3 '' فن کی علامتیں 'جدید مشابہتی توارثِ مابعد کے آرکی ٹاپی نشان (emblem) اور 'آٹو ٹائپ کی آمیزش' سے تشکل پاتی ہیں وہ 'عدیم المثال جذباتی تجربے سے ابھرنے والے مخصوص فردیائے ہوئے احساس اور ایک عمومی حسیت کی ہم آمیزی سے وجود میں آتے ہیں۔5 اس مفہوم میں وہ ایک ایسے محسوس طبعی اور جذباتی تجربے کے مخصوص متخرج ہیں جو یکتا اور بے مثل ہوتا ہے اور اس خاصیت کی ضد ہوتا ہے جو فن کار اور دوسرے لوگوں میں مشترک ہوتی ہے، فن کار کی حجت کے مطابق 'علامت کی تشکیل کو 'واقعۂ ماقبل محسوس کرنے کی بنیاد آرکی ٹائپ ہوتے ہیں لیکن دراصل وہ آٹو- ٹائپ ہے جو '' احساس کے محل سے اس کے اختصاص کو جدا کرتا ہے۔''7 آرکی ٹائپ '' بدویتی کی حسایت میں وہ رجحانات ہوتے ہیں جو فردیائی ہوئی ہیئتوں کو ممنوع اور فن کارانہ تعمیر کے مقصد کو جائز گردانتے ہیں۔8 یہ رسائی یہاں ایک غیر معقول ملائیت بن گئی ہے، کیوں کہ اگر آرکی ٹائپ 'ہیئت کو فردیاتا ہے۔'' اور فن کے مقصد کو جائز گردانتا ہے تو پھر 'آٹو- ٹائپ' کا امتیاز کہاں رہا؟ بیرڈ کی معذوری ایک اعتبار سے معاصر تنقید کی معذوری ہے جو علامتی طریق کی عقلی نوعیت کو مانتے ہوئے بھی شدید رسمی رہتی ہے، ینگی اور نیو کانٹی دونوں بھی خالص ہونے کے دعوے میں مضمر تناقضات کو دور کیے بغیر اپنی وضع پر قائم ہیں۔

جہاں تک ادبی تنقید میں مناسب فلسفیانہ اور نفسیاتی تصورات کے معقولیت پسندانہ استفادے کا تعلق ہے، تقدمیت اور نفسیاتیت کا خطرہ ہمیشہ رکاوٹ بنا رہتا ہے، اس کے برخلاف نوکانٹیت اور منطقی اثباتیت کے زیرِ اثر زبان کو ایک خود اختیار ڈھانچہ اور ادب کو لسانیاتی اور نحوی تنظیم کی ذیلی پیداوار قرار دینے کا رجحان ترقی کر رہا ہے۔ نقاد عام طور پر علامتیت کو 'علم کا ایسا علامتیاتی نظریہ سمجھنے میں تامل نہیں کرتے' جسے عملی شکل دی گئی ہو، جیسا کہ فیڈلسن (Fiedelson) نے اشارہ کیا ہے وہ ادب کو ایسی چیز قرار دینے پر مائل رہتے ہیں جو 'زیادہ تر زبان میں بستی ہے اور اوّلاً لفظوں کی ترتیب پر مشتمل ہوتی ہے۔'' 9؎ اس موقع پر تنقید کی حکمتِ عملی یہ رہی ہے کہ ''زبان کو ایک طرح کی خود اختیاری دی جائے، یہ باور کراتے ہوئے کہ وہ خود ایک جہانِ معنی ہے۔'' 10؎

اس طرح علامتی طریق ''اور کثیر مفاہیم کے غیر منطقی ڈھانچوں کے ساتھ ارادی تجربے'' 11؎ میں مساوات قائم ہو جاتی ہے، ایسے موقع پر تنقیدی کوشش کی غایت یہ سمجھی جاتی ہے کہ وہ یہ دریافت کرے کہ آیا ''خود زبان کے ڈھانچے میں علامتیت کا نظریہ اور عمل اپنی کوئی حقیقی بنیاد بھی رکھتے ہیں۔'' 12؎

قاری، معنیات، علامتیات اور اسلوبیات کے پریشان کن گورکھ دھندے سے دوچار ہوتا ہے۔ فرائی (Frye) کے الفاظ میں ''ادب کا وجود خود اس کی اپنی کائنات میں ہوتا ہے۔ وہ زندگی اور حقیقت پر تبصرہ نہیں ہوتا لیکن زندگی اور حقیقت کو ایک لفظی رشتے کے نظام میں سمویا ہوا ہوتا ہے۔'' 13؎ ادب کو اس نقطۂ نظر سے دیکھنے کے رجحان نے ان اسلوبیاتی اختراعوں کی حوصلہ افزائی کی ہے جو لارنس کے الفاظ میں آپ کو یوں محسوس کراتے ہیں جیسے آپ کو 'ایک ایسے اونی گدے کے اندر سی دیا گیا ہے جسے آہستہ آہستہ ہلا کر برابر کیا جا رہا ہو اور ماجھی اونی پن کے ساتھ خود آپ بھی اون میں مبدل ہو رہے ہوں۔'' 14؎

جمالیاتی نظریہ اور ادبی تنقید دونوں بھی ادبی علامتیت کے اس معنیاتی اور طلبی پہلو سے گراں بار ہیں۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز ہم کو بتاتا ہے کہ ہر قسم کی لسانی علامتیں انسانی معاملات میں جو پارٹ ادا کرتی ہیں اور بالخصوص فکر پر ان کے اثر کا مطالعہ علامتیت ہے۔ 15؎

دوسری طرف کالنگ وڈ (Colling Wood) علامتیت کو 'تعقل کردہ زبان' 16؎ کہتا ہے۔ زبان اس لیے ہے کہ وہ 'جذبات کو ظاہر کرتی ہے' اور تعقل کردہ اس لیے کہ اسے 'عقلی جذبات

کے اظہار کے لیے اختیار کیا جاتا ہے۔''17؎ اس وقت بھی جب کہ یہ رجحان تنہا لسانی نہیں رہتا طلبی پہلو، علامتی طریق کے باقاعدہ ادراک میں خارج ہوتا ہے۔ اس طرح ٹنڈال Tyndal، ادبی علامت کا تجزیہ کرتے ہوئے مستقل طور پر ہیئت اور مواد کی تقسیم کو برقرار رکھتا ہے۔ وہ کہتا ہے ''ایک تجسیم ہے اور جس طرح روح یا حیاتی عنصر ہمارے جسموں میں جاگزیں ہو کر نمود پاتے ہیں اسی طرح فکر اور احساس بھی ہی، ہیئت، شکل یا جسم اختیار کرتے ہیں جس کو ہم علامت کہتے ہیں۔''18؎ وہ پر زور طریقے سے کہتا ہے کہ ''علامت وہ ہے جس کو وہ علامتیاتی ہے۔'' بہر حال حقیقی مسئلہ یہ ہے کہ وہ درحقیقت کس چیز کو علامتیاتی ہے؟

سوسن لینگر Susan Langer جیسے علمیاتی رجحان رکھنے والے نقاد علامت کو صرف ایک 'مظہریت' مانتے ہیں جس کا کام ''علم کو، جسے مدلل طریقے سے سمجھایا نہ جاسکے مفصل ادا کرنا اور حساسیت کی نامعلوم اور لائق استنباط شکلوں کا لفظی اظہار ہے۔''19؎

سوسن لینگر ہم سے یہ بات منوانا چاہیں گی کہ ''فن کی تخلیقی واحد منفرد علامت ہوتی ہے۔ اس پر زبان کے قواعد کا اطلاق نہیں ہوسکتا۔''20؎ بہر طور لینگر اور دوسرے نوکانٹی، ادبی علامت کو صرف ایک 'کاذب علامت'21؎ تصور کرتے ہیں۔

اس طرح علامتی طریق کا ایک تنقیدی محاکمہ لامتناہی درجہ بندیوں کی وجہ سے ہمیشہ مختل ہی رہتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ نقاد اب یہ بحث نہیں کرتے کہ وہ ''استنادی ہے یا امضائی''، 'خارجی ہے یا بے قاعدہ'، 'باطنی ہے یا بیانیہ'، 22؎ لیکن علامتی طریق کی ذہنی ماہیت سے ابھرنے والے جمالیاتی مسائل تنقیدی زبان میں ادھورے ہی رہ جاتے ہیں۔

یہاں تنقید کی ناکامی کا سبب اس محدود منظر کو قرار دیا جاسکتا ہے جو ادب کو زبان میں فن کی ایک نوع کے طور پر قبول نہیں کرتا۔ ادب کا بھی مدرک تجربے کی انتہائی اور حصاری حالتوں کا جامع اظہار بن جاتا ہے۔ اس کے مقابل میں تنقید کا دائرہ فنی موقف کے کسی ایک پہلو تک محدود رہتا ہے۔ حقیقت اور ذات کے بارے میں ہمارے تصورات کو ڈھالنے والی ہستیوں کے ادراک میں توسیع کے ذریعے اگر ہم تنقید کے میدان کو وسیع نہ کریں تو ہماری تنقیدی مساعی ناکافی رہیں گی۔ یہ اسی وقت ممکن ہوسکے گا جب ہم دوسرے شعبوں کی بصیرتوں کے اتحاد سے تنقید کا واحد نظریہ، تشکیل دیں اور مجموعی تخلیقی عمل میں ان کے اشتراک کو قبول کریں۔

یہی وہ مقام ہے جہاں ینگ کا آرکی ٹائپ کا نظریہ زیادہ دلچسپ اور برمحل ہو جاتا ہے

کیونکہ وہ نہ صرف علامتی طریق کے بارے میں ہماری سوجھ بوجھ میں اضافہ کرتا ہے بلکہ فن اور تنقید فن کے قوانین میں جو تخالف ہے اسے دور کرنے میں معاون ہوتا ہے۔ ینگ اپنے مضمون On the Relationship of Analytical Psychology to Poetic Art. میں یہ نظریہ پیش کرتا ہے:

> "(فن) کی کاوش یہ ہوتی ہے کہ ان ہیئتوں کی تخلیق کے ذریعہ روحِ عصر کی تربیت کرے جن کی اس عصر میں سب سے زیادہ کمی ہوتی ہے۔ فن کار کی آرزو، حال کی بے اطمینانی سے پیچھے ہٹ کر لاشعور میں نہاں اس ابتدائی پیکر کی طرف لوٹتی ہے جو روحِ عصر کی کوتاہی اور یک طرفگی کا ازالہ کرنے کے لیے نہایت موزوں ہوتا ہے۔"24

ینگ یہ نتیجہ اخذ کرتا دکھائی دیتا ہے کہ فن کا کام کسی عہد کی حسیت کو ان میدانوں میں تربیت دینا ہے جہاں اس میں کوتاہی پائی جاتی ہے اور اس طرح اس کی لاشعوری رغبتوں اور اس کی فراہم شدہ حقیقتوں کے درمیان توازن پیدا کرتا ہے۔ اس کا آرکی ٹائپ کا نظریہ ہم عصر ادب کے قایم رزمیاتی (epimethian) رجحان اور اس کی علامتیت کی عقلی ماہیت، دونوں کی وضاحت کرتا ہے۔ یہ نظریہ بتاتا ہے کہ کس طرح جمالیاتی اور غیر جمالیاتی عوامل فن کے ڈھانچے میں داخل ہوتے اور سماج کے تمدنی قوانین کو ازسرِ نو ترتیب دیتے ہیں۔ ینگ، فن کے اس عملی وظیفے کو اس کے علامتی اور آرکی ٹائپی ڈھانچے سے نسبت دیتا ہے کیوں کہ فن، مذہب اور رسوم کی علامتوں کے ذریعہ ہی لاشعور کی تخلیقی قوتیں شعوری فکر و عمل کے میدان میں داخل ہوتی ہیں۔ جیسا کہ Erich Neumann نے اشارہ کیا ہے۔ "علامتوں کی دنیا خود کو رہائی دلانے اور منظم کرنے کی شعوری کشمکش اور ورائے شخصی عنصر کے حامل اجتماعی لاشعور کے درمیان پل باندھتی ہے۔"25

ینگ کے عالمی تصور میں آرکی ٹائپ جیسا کہ اس کے متبعین نے صراحت کی ہے، قلبِ ماہیت کا ایک طریق ہے جس کے ذریعے تخلیقی لاشعور، کلی اور ہمہ گیر حیاتیاتی، سماجی اور روحانی ضرورتوں کے زیرِ اثر تخلیقی عمل میں داخل ہوتا ہے اور انفرادی شعور سے اس کی بنیادی تخلیقیت میں متصادم ہوتا ہے۔ تحلیلِ نفسی کے ایک اور ماہر ایڈلر (Adler) کے خیال میں آرکی ٹائپ "ایک طبعی میلان ہے جو خاص وقت میں انسانی ذہن کو نشو و نما دینے کے لیے اپنا عمل

شروع کرتا ہے اور شعوریت کے مواد کو مختلف نمونوں پر ترتیب دیتا ہے۔"26

طبعی میلان کا یہ پہلو آرکی ٹائپ کو اضافی بناتا ہے کیوں کہ ایک طرف وہ حیاتیاتی ادراکی مواد اور دوسری طرف تمدنی ادراکی مواد سے مشروط ہوتا ہے۔ اول الذکر میں انسان کی جبلتیں، رجحانات، خواب اور ذہنی شبیہیں شامل ہوتی ہیں جب کہ دوسرا قدروں اور قدری ڈھانچوں پر مشتمل ہوتا ہے جو بحیثیت سماجی وجود، فرد کو گھیرے رہتے ہیں۔ اس طرح علامت آرکی ٹائپ کی حیثیت میں ایک مہیج ردِ عمل کے نظام کے ذریعے انسان کی سماجی اور نفسی زندگی سے منسلک ہوتی ہے اور اضافی اس اعتبار سے ہے کہ وہ گردش اور نزدیکی کے مسلسل عمل کے ذریعے شعوری ذہن میں ہیجان پیدا کرتی ہے تاکہ وہ اپنے مفہوم کا ادراک کرے اور اسے تشکیل دے۔"27

آرکی ٹائپ اس تاثیر انگیز عمل کے ایک جزو کی حیثیت سے ہی مربوط اور با معنی بنتا ہے۔ وہ اسی وقت عمل کرتا ہے جب فرد اور سماجی زندگی دونوں میں توہمی نفسی اجبار (Compulsions) موجود ہوں جو اس کے لیے شعوری وجود میں دراندازہونے کی وجہِ جواز بنیں۔ یہ اجبارات کسی قدیم آرکی ٹائپی قانون کی تحلیل کے نتیجے میں فرد اور سماجی زندگی میں پیدا ہونے والی بے ترتیبیوں کی وجہ سے رونما ہوتے ہیں۔ چوں کہ معاصر بدویت اپنی جدمشابہتی شکل میں مبادیات کی بازجوئی سے منسلک ہوتی ہے اس لیے وہ بازداشتی (Regressive) نہیں بلکہ آرکی ٹائپی ہوتی ہے۔

علامتی طریق کی آرکی ٹائپی ماہیت کو قبول کرنے سے فن یا فن کار کی خود اختیاری کو نقصان نہیں پہنچتا کیوں کہ دونوں بھی آرکی ٹائپ کو فردیانے کے عمل میں خود بھی فردیائے جاتے ہیں۔ فن کار اس مفہوم میں خالق ہوتا ہے کہ وہ توازن کی ان قوتوں کو پیش کرتا ہے جو سماج کو اپنے وجود کے لائحہ عمل مرتب کرنے کے قابل بناتی ہے۔ اس طرح فن کی تخلیق علامت کی نہ تو نقل ہوتی ہے اور نہ بدل بلکہ اس کا معادل ہوتی ہے۔

بہرحال فن کار کا منتخب کردہ میڈیم اور تخلیقی حسیت سے اس کے مطالبات، تخلیقی عمل کو مقید کردیتے ہیں۔ اس لیے علامت کے لسانی پہلو سے صرفِ نظر کرنا محدود اور سطحی بات ہوگی۔ کشاکش، ابہام اور استبعادات جن سے اب ہم کافی آشنا ہیں ایک اعتبار سے علامتی طریق ہی میں شامل ہیں اس لیے کہ وہ ان متعاقب مرحلوں کو ظاہر کرتے ہیں جن کے ذریعے علامتی طریق موثر بنتا ہے۔ علامتی طریق کی غیر معقولیت، میڈیا میں دستیاب معقولیت کا اکتساب کرتی ہے۔

علامتی طریق کی پیچیدگی ان تجربی اور قیاسی عناصر کی یکجائی میں پوشیدہ ہے اس میں تکنیک، ہیئت اور موضوع میں ہم آہنگی پیدا کرنے کا آلہ ہی نہیں بلکہ نامعلوم کے ظہور کا ایک راستہ بن جاتی ہے۔ علامت نگار اس تخالف کو جوان کے درمیان پایا جاتا ہے تجرید کے ذریعے نہیں بلکہ انسانی تجربے کی اصطلاح میں احساس کے ایک حقیقی اور فوری طریق کے ذریعے دور کرتا ہے۔ اس طرح علامت، تشکیل دینے کے ساتھ تضمین کا بھی کام کرتی ہے۔ وہ انسان کو عمودی طور پر غیر استدلالی علم کی کائنات سے مربوط کرتی ہے۔ وہ معلوم اور نامعلوم کے درمیان ایک پل تعمیر کرتی ہے۔

علامت، آرکی ٹائپ کی حیثیت سے مخصوص بھی ہوتی ہے اور عمومی بھی۔ مخصوص اس مفہوم میں کہ وہ احساس کی امتیازی شکل میں قابلِ حصول ہے اور اس طرح میڈیا کی اصطلاح میں تکنیکی تجزیے کے لیے قابلِ آزمائش ہوتی ہے۔ وہ عمومی اس اعتبار سے ہے کہ احساس کا مجموعی تسلسل اس کو ممتاز کرنے کی بنیاد بنتا ہے اور نتیجتاً احساس کا مجموعی تسلسل اس کے امتیاز میں بحیثیتِ کل نہ تو قابلِ حصول ہے اور نہ قابلِ شناخت۔ اس مفہوم میں علامت کو نہ تو تخلیق کیا جاسکتا ہے اور نہ اس کا تجزیہ ممکن ہے۔ وہ اسی تناسب میں ممکن الحصول ہے جس حد تک نقاد اس کا تجزیہ میڈیا کی اصطلاح میں کرسکتا ہے اور ان دستیاب نمونوں کو اس حیاتیاتی اور سماجی ادراکی مواد سے مربوط کرسکتا ہے جس سے فن کار اپنے احساسات اخذ کرتا ہے۔

اس طرح علامت فن کی تخلیق کے اندر خارجی متلازم (objective correlative) بن جاتی ہے جس کے ذریعے مدرک خود اپنے وجود میں عمودی اور افقی جہتیں دریافت کرتا ہے۔ نقاد اس کی مدد یوں کرسکتا ہے کہ وہ اسے میڈیم کے خواص اور ان غیر جمالیاتی عوامل سے روشناس کرے جو تخلیقی جدلیت کے دوران اس میں شامل رہتے ہیں۔ تنقید، اس مفہوم میں، تخلیقی عمل میں شامل ہو کر عصری حسیت کو تربیت دے سکتی ہے۔

ایسی صورت میں فن کی ہیئت کی تاثیر کا تعلق بحیثیتِ ہیئت اس کی موزونیت اور بحیثیتِ تنقید اس موزونیت اور ناموزونیت کے درجے کی دریافت سے ہوتا ہے۔ یہاں یہ دیکھنا بے محل نہ ہوگا کہ بلیک مر (Blackmur) جیسے حامیانِ ہیئت کے ادعا کے برخلاف ایک مصنف، جو فن کار کی حیثیت سے اپنے احساسات کے اظہار کے لیے ایک موزوں علامتی طریق دریافت کرچکا ہے نیوراتی نہیں ہوتا۔ نیوراتی، آرکی ٹائپ کے قبضے میں ہوتا ہے جب کہ فن کار، میڈیا

کے ذریعے آرکی ٹائپ کو مسخر کرلیتا ہے۔ نیوراتی، آرکی ٹاپی مواد کو اپنی نفسی زندگی میں شامل نہیں کرپاتا اس کے برخلاف فن کار نہ صرف اس کو نئی صورتیوں (modalities) میں منظم کرتا ہے بلکہ اس کو اس جدلیاتی عمل میں پھینک بھی دیتا ہے جس کے ذریعے سماج بدلتے اور نشو ونما پاتے ہیں۔ آرکی ٹائپ کے متعلق اس کے ردعمل نہ تو میکانکی ہوتے ہیں اور نہ وہ اس چیز سے مکمل طور پر بے خبر ہوتا ہے جو تخلیقی عمل کے دوران وقوع پذیر ہوتی ہے۔ تاہم اس کا شعور، اس کے ردِعمل کے درجے اور میڈیم پر اس کے اختیار کی حد تک محدود ہوتا ہے۔ خالق کی حیثیت سے فن کار کا کارِمنصبی کھیلوں کے موجد، واہمے اور یوٹوپیا کے نقیب اور خواب کو التباس یا حقیقت میں تبدیل کرنے والے کے کام سے کہیں بڑھ کر ہوتا ہے۔

جیسا کہ لارنس (Lawrence) نے کہا ہے: علامت ”آفاق سے ہمارے رشتے کی بدلتی ہوئی توسِ قزح ہے۔“28 فن کار، فن کی صورتِ حال کو وجودی صورتِ حال سے الگ نہیں تصور کرتا۔ وہ ہیئت کو محض اس لیے نہیں برتتا کہ وجود کی نامعقولیت یا لغویت کو نمایاں کرے۔ اگر وہ اسی پر اکتفا کرے تو علامت نگار نہیں بلکہ اسلوب نگار ہوگا۔

اگرچہ علامت کا تجربیت تجزیہ ممکن نہیں لیکن اس میں احساس بطور مواد موجود ہوتا ہے۔ احساس کے تسلسل میں وہ نظم وترتیب کا یک اصول بن جاتا ہے اور ہم کو اس قابل بناتا ہے کہ اس کے سیاقوں کے محل وقوع دریافت کرسکیں۔ اس طرح اس کے پیکریاتی اور اسنادی کام کی نہ تو نفی ہوتی ہے اور نہ انھیں پوری طرح مطلق بنایا جاتا ہے۔

آرکی ٹائپ کے اس وسیع تصور کے تحت کیسیرر (Cassirer) کی علامتی ہیئت اور ینگ کے آرکی ٹائپ میں تطبیق ممکن ہوجائے گی۔ بدقسمتی سے تنقیدی خودنمائی اس امتزاج میں رکاوٹ بنی رہی۔ فرائی کی تصنیف (Anatomy of Criticism) سے بظاہر یوں مترشح ہوتا ہے کہ وہ واحدے (Monad) اور آرکی ٹائپ دونوں حیثیتوں سے علامت کا تجزیہ کررہا ہے۔ حالاں کہ اس میں نہ تو تحلیلِ نفسی کی اصطلاحوں میں آرکی ٹائپ کا جائزہ لیا گیا ہے اور نہ علمیاتی مفہوم میں واحدے کا تجزیہ کیا گیا ہے۔ فرائی نے ان تصورات کے مفہوم کو بہت محدود کردیا ہے۔ فرائی کے آرکی ٹائپ اس کے اپنے الفاظ میں:

> ”— تلازمی خوشے ہیں اور پیچیدہ متغیر ہونے کی حیثیت سے نشانات (signs) سے مختلف ہوتے ہیں، اس پیچیدہ مرکب کے اندر اکثر و بیشتر بڑی

تعداد میں علمی تلازمے پائے جاتے ہیں جو اس لیے قابل ترسیل ہوتے ہیں
کہ کسی کلچر میں بہت سے لوگ ان سے آشنا ہوتے ہیں۔''29

ایک پابندِ رسم و رواج تمدن میں آرکی ٹائپ 'مخفی نشانات' یا 'فن کے قابلِ ترسیل نقاطِ عروج' ہوتے ہیں۔''30

ایلیزو ویوا (Eliseo Vivas) نے قریب قریب لینگر کا موقف اختیار کیا ہے اگرچہ اس میں لینگر کا سا علمی میلان نہیں پایا جاتا لیکن تنقیدی زیرکی اس سے کہیں زیادہ ہے۔

وہ کیسیرر اور ینگ میں مطابقت پیدا کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اپنے 'تشکیلی علامت' (constitutive symbol) کے نظریے میں، جو اس تجربی مواد کا امتزاج ہے جو خود کو ڈرامائی اور اخلاقی اصطلاحوں میں ظاہر کرتا ہے اور غیر مشروط طور پر عمل پیرا ہوتا ہے 31، وہ نہ تو اس امتزاج کی ماہیت کو متعین کرتا ہے اور نہ ہی اس میں شامل تناقض کو رفع کرتا ہے۔

تاہم کیسیرر کی 'علامتی ہیئت' اور ینگ کے 'آرکی ٹائپ' میں تطبیق مشکل نہیں ہونی چاہیے۔ ماخذات کے سوال سے قطعِ نظر دونوں میں بھی اسطور اور علامت کی ابتدائی شکلوں سے بشمول زبان و ادب، تمدن کی ارفع شکلوں کا ارتقا مستلزم ہے۔ ینگ ان کا سلسلہ زندگی کے عمودی ابعاد سے ملاتا ہے جن کی جڑیں خون میں پھیلی ہوتی ہیں۔ کیسیرر ان کا رشتہ زندگی کے افقی ابعاد سے جوڑتا ہے جو علامتوں میں اور علامتوں کے ذریعے عمل پیرا ہوتے ہیں۔ علامتی طریق، غیر استدلالی حقیقتوں کا رشتہ ایک سطح پر انسان کی لازمی جبلتوں، مزاج کی کیفیتوں، جذبات اور احساسات سے اور دوسری طرف بین شخصی تعلق، سماجی تنظیم اور سماجی، اخلاقی اور سیاسی تنظیم کی مابہ الامتیاز شکلوں سے ملاتا ہے۔ اس کے معنی میں وہ اس وقت سب سے زیادہ مستند اور تخلیقی ہوتا ہے جب اسے ٹھوس وجودی حالتوں Existential situations سے مربوط کیا جاتا ہے۔

جب علامتی طریق کو مستند وجودی حالتوں سے متعلق نہیں کیا جاتا یا وہ استدلالی زمردوں سے بوجھل ہو جاتا ہے تو وہ عام طور پر اپنی توقعات کو پورا نہیں کرتا۔ ایسی صورتوں میں اس کا احتمال رہتا ہے کہ وہ عصری حسیت کو ترتیب دینے اور ہم آہنگ بنانے کے منصب کو نقصان پہنچاتے ہوئے لذت پسندانہ (Hedonistic) یا معلمانہ رجحانات کی طرف مائل ہو۔

اگر ہم آرکی ٹائپی نظریے کو قبول کریں تو اس صورت میں تنقید کا منصب پہلے تو یہ ہوگا کہ تجزیہ کر کے یہ دیکھا جائے کہ آیا فن وجودی حالت کے اعتبار سے مستند ہے یا علامتی طریق،

احساس کا ایک مستند طریق ہے دوسرے یہ کہ آیا فن کار اس کی ضرورتیات کے لحاظ سے موزوں ہیئت تشکیل دینے میں کامیاب رہا ہے؟ جیسا کہ سوسن لینگر نے اشارہ کیا ہے نقاد کا کار منصبی 'یہ فیصلہ کرنا ہے کہ اظہار کا خاص طریق کیا ہے اور وہ اس بات کو ادا کرنے میں کہاں تک کارآمد ہے جسے مصنف کہنا چاہتا ہے۔'' 32 اس صورتِ حال میں فن کار داخلی طور پر مشروط قدروں کے خلاف ایک فطری محفوظیت حاصل کر لیتا ہے اور جمالیاتی فاصلہ برقرار رکھتا ہے۔ موزونیت کی اصطلاح میں وہ اس حد تک کامیاب یا ناکام ہے جس حد تک انسان بحیثیت مدرک وجود اور کائناتِ محیط کے درمیان وہ ترسیل کے نئے رقبے کھولتا ہے۔

تعین کے ساتھ بات کرنے کے لیے ہم کو مذہبی علامتیت اور ادبی علامتیت میں فرق کرنا ہوگا۔ اگر چہ دونوں آرکی ٹائپی ہیں لیکن دونوں بعینہٖ ایک جیسے نہیں ہیں۔ مذہبی علامت ایک قدری نظام سے تعلق رکھتی ہے جب کہ ادبی علامت صرف انکشافی ہوتی ہے اور اکثر صورتوں میں قدرے بے تعلق ہوتی ہے۔ جب اسے طے شدہ قدروں کی ترسیل کا آلہ تصور کیا جاتا ہے تو ادب تمثیل (Allegory) کی شکل اختیار کرتا ہے اور علامت صرف ایک اسنادی پیکر بن کر رہ جاتی ہے۔

ٹھیک یہی وجہ ہے کہ بے لوچ قدری ڈھانچے رکھنے والے سماجوں میں ادب رزمیے، تمثیل (Allegory) اور ڈراما کی شکل اختیار کرتا ہے جب کہ لچک دار قدری ڈھانچے رکھنے والے سماجوں میں ادب اسطوری اور علامتی ہوتا ہے۔ معاصر ادب کا قدیم رزمیاتی رجحان جمالیاتی طور پر کہا جائے تو نہ باز داشتی ہے اور نہ جدمشابہتی۔ 33 ایسا عصر جو تمام بنیادی قدروں کے جواز پر شبہ کرتا ہو صرف اسطوری اور علامتی ادب ہی پیدا کر سکتا ہے۔ ابتدائی فن کار کی طرح معاصر فن کار کی دنیا بھی قدروں سے آزاد ہے۔

ادبی علامت نگار تجربے کی نئی جہتوں کو منعکس کرنے کی کوشش کرتا ہے اور اس حد تک ادبی علامت سری اور اسطوری ہونے پر مایل رہتی ہے پھر بھی وہ ادبی اسطور کا ایک حصہ ہے اور زبان میں فن کار کی پیش کردہ ایک تعمیر ہونے کی بدولت اپنی ادبی حیثیت برقرار رکھتا ہے۔

علمیاتی اور نفسیاتی جھکاؤ رکھنے والی ادبی تنقید میں علامتی طریق کے لسانی پہلو کو کم اہمیت دینے کا رجحان ایک طرح کی فضیلت نمائی ہے۔ اس نے اس جوابی رجحان کو تقویت پہنچائی ہے جو ادبی علامت میں غیر لسانی عناصر کے جواز کا انکار کرتا ہے۔ اس کے نتیجے میں خالص ہیئت پسندوں

اور فطرت پرستوں نے لسانیات کے وسیع ہوتے ہوئے میدان میں ایک نئی لنگر گاہ دریافت کرلی ہے اور معنیات، علامتیات اور اسلوبیات کے پرپیچ گورکھ دھندے کے حق میں اپنے ادعائی رسمی انداز سے دست بردار ہوگئے ہیں۔

عام لسانی نظریہ خود ادب کی زبان کو علامتی قرار دے تب بھی وہ نقاد کی زیادہ مدد نہیں کرتا۔ ہوسکتا ہے کہ وہ ہمارے لفظی شعور کو اس نقطے تک ابھارنے میں معاون ہو جہاں لفظی تعمیروں[34] کے ذریعے وجود کے رازوں میں وجدانی شرکت ممکن ہوسکے لیکن اس اندیشے کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ تنقید، اوپری سطح کی پیچیدگیوں میں گم ہوجائے اور جذباتی سطح پر ترسیل کا راستہ بند رہے۔ اس طرح فن کی استبعادی صورتِ حال صرف علامتی طریق میں رسمی اظہار پاسکتی ہے۔ جو تمام قطبی میلانوں اور استبعادوں کو اپنے مشمول کی حیثیت سے قبول کرتا ہے۔ تمایلِ قطبی (Polarity) کا تصور لینگر کے خیال میں ''ایک بدبختانہ استعارہ ہے جس کے ذریعے ایک منطقی بے ربطی کو بنیادی اصول کی معزز سطح پر پہنچا دیا جاتا ہے۔''[35] اور جو استبعاد کے شدید رجحان''[36] کی طرف لے جاتا ہے۔ چنانچہ وہ تمام اسطوری اور علامتی ادب میں نمایاں ہے۔

اس سے ہٹ کر charged ہونے کے وصف کو جسے جمالیاتی تجربے سے متعلق کیا گیا ہے صرف آرکی ٹائپی نقطۂ نظر سے سمجھا جاسکتا ہے جیسا کہ خود ینگ نے Richaro J. Evans کے ساتھ مذاکرے میں نشان دہی کی ہے 'آرکی ٹائپ' ایک قوت ہے۔ وہ خود اختیار ہے اور آپ کو دبوچ سکتی ہے۔ وہ ایک حملے کے مانند ہے۔''[37]

فن کے معروض میں 'chrged' ہونے کی خصوصیت، جیسا کہ ویوا نے اشارہ کیا ہے:

> ''ایک گہرے یا شاید مکمل طور پر بے شکل جذبے کو ابھارنے کی قوت پر مشتمل ہوتی ہے۔ اگر علامت اسے نہ ابھارے تو وہ معروضی طور پر اظہار کرسکتی ہے۔ اس طرح کہ ہم اسے غلط نہ سمجھ سکیں۔ اس کے پیدا کردہ خوف اور جاذبیت کے افسوں کے ذریعے، اس مفہوم کے ذریعے جو وہ اپنے میں رکھتی ہے اور اس ذو احساسیت (Ambivalence) اور انتشار کے ذریعے جسے وہ سطح پر لے آتی ہے، ہم کو چاہیے کہ charge کی ماہیت کو جزوی طور پر ہی سہی متعین کریں۔[38]

اگر ہم اس کا تقابل لیوس (Leavis) کے اس بیان سے کریں جس میں لارنس کی زبان کو

Highly Charged[39] کہا گیا ہے یا ای ایم۔فوسٹر کے بیان سے مقابلہ کریں جو اس کی تعریف ان الفاظ میں کرتا ہے کہ وہ ''فطرت کی درخشانی کے مانند ہے جو اس کے بطن سے اس طرح نمودار ہوتی ہے کہ ہر رنگ چمک اٹھتا ہے اور ہر شکل دوسری شکلوں سے اس طرح ممیز رہتی ہے کہ یہ امتیاز کسی اور طرح پیدا نہیں ہوسکتا۔''[40] تو ہم علامتی طریق کے آرکی ٹائپی اطلاق سے قریب تر ہوجاتے ہیں جو زبان کو اس کے خالص اسنادی اور دلالتی منصب سے عاری کردیتا ہے۔

حواشی

1. James Baird, Ishmael: A Study of the Symbolic Mode in Primitivism (New York, 1956)

2. بیرڈ،ص:25 — 3. ایضاً،ص:60

4. ایضاً،ص18 — 5. ایضاً،ص18

6. ایضاً،ص18 — 7. ایضاً،ص19

8. ایضاً،

9. Chaples Fiedelson, JR. Symbolism and American Literature (Chicago, 1962) p 54

10. بیرڈ،ص45 — 11. ایضاً، ص56

12. ایضاً،ص57

13. Northrope Fry, Anatomy of Criticism, (Princeton, N.J. 1957) P. 122
14. D. H. Lawrance, "Surgery for the Novel or a Bomb" in Anthony Beal, Celectod Literary Criticism, P 115
15. I.A. Richards, Meaning of Meaning P.8
16. R. G. Colling Wood, The Principles of Art (Oxford, 1963), P 265
17. Ibid
18. William York ?Tyndal, the Literary Symbol (New York 1955), P 10
19. Susan K. Langer, Feeling and Forn (New York, 1953), P 10
20. Ibid
21. Langer "On a New Definition of Symbol in L loyd W. Matron and

Ashley Montegu, The Human Dialogue, (New York, 1967)

22. Will Marshall Urban, Language and Reality (London, 1981) P P 414-420
23. Carl G. Jung, Contribution to Analytical Pschology (New York, 1926), P 248
24. Ibid
25. Enrich Neumann, The Origin and History of Consciousness (London, 1954) P 365)
26. Gerhard Adler, The Living Symbol (London, 1961), P 41
27. Gerhard Adler, The Living Symbol (London, 1961), P 41
28. D.H Lawrence "Art and Morality" in Selected Literary Criticism, P 113
29. Northrop Frye, Anatomy of Criticism P 102
30. Ibid
31. Eliseo Vivas, D. H. Lawrence: The Faliure and Friumph of Art (London, 1961), P 275
32. Sussan K. Langer, Feeling and Form P 208
33. Milton C. Nahm, Aesthetic Experience and Its Pre-requistes (New York, 1946) pP. 340-345
34. Urban, Danguage and Reality, pp. 456-503
35. Langer, Feeling and Form, P. 15
36. Ibid
37. Carl C. Jung, Conversations with Jung, ed. Richard J. Evans (New York, 1964) P 51
38. Elisco Vivas, The Failure and Trlumph of Art, P 290
39. F. R. Leavis, D. H. Lawrence: Novelist, (London, 1955) P 220
40. E. M. Forester, Aspects of the Novel, (New York, 1927) P. 185

O

آرکی ٹائپ: تصور اور تنقید

ادب میں قوسیاتی (archetypal) تصور ینگ کے اس نظریے پر استوار ہے کہ ادب محض لفظوں کا کھیل نہیں ہے بلکہ ان حقائق و تجربات کا ایک لازوال مخزن ہے جن کے ذریعے بعید ترین مشابہتوں، مفاہیم، اور قدیم ترین انسان کے باہمی روابط، رسوم اور روحانی کیفیات و واردات تک رسائی حاصل کی جاسکتی ہے۔ اس معنی میں ادیب حال کے تجربے اور واردات کو شعوری یا لاشعوری طور پر ماضی کے عظیم ترین موروثی سلسلوں سے جوڑ دیتا ہے۔ معنی کی یہ مخفی صورتیں جنھیں علامات کی زبان میں ادا کیا جاتا ہے۔ ابہام کی راہ بھی روشن کرتی ہے۔ علامتوں کی تشکیل ایک داخلی عمل ہے مگر اس کے محرکات کا دائرہ بہت وسیع ہے۔ جس میں فرد کی ذات، شخصیت اور تجربہ کے علاوہ خارج کے وہ عوامل بھی اہم کردار ادا کرتے ہیں جو بالراست معاشرے اور تہذیب کے کروں سے متعلق ہیں۔

کبھی کبھار ادیب شعوری طور پر اس نوع کی علامات خلق کرتا ہے۔ مگر بہر طور علامات اپنی نوعیت اور ماہیت میں بے حد مخفی اور اضافی معنی سے خصوصیت رکھتی ہیں۔ قوسیاتی تنقید لفظ کے پس پشت موج زن تصورات، انسلاکات، وسیع تر انسانی اور تہذیبی روابط، مخفی و جبلی خواہشات، ذاتی و اجتماعی گروہوں، خوابوں اور اندیشوں کو اپنے مطالعے میں مرکزی درجہ تفویض کرتی ہے۔ اس طریق کار سے ہم اس بحران، سراسیمگی اور بے چینی کی وجوہ کا بھی سراغ لگا سکتے ہیں جو ہمارے دور کے ادب کے نمایاں موضوعات ہیں۔ قوسیاتی تنقید کا موضوع فرد کی سائیکی کے بجائے بشریت اور عمرانی بشریات کا وہ تسلسل ہے جو ماضی بعید میں قبائلی تصورات و عقاید اور اسطوری ساختوں تک پہنچتا ہے۔ جو بہ قول لینگر فن کے فطری مواد ہیں اور رچرڈ چیس کے لفظوں میں اسطور ہی تنہا فن ہے۔

قوسیاتی تخیل ایک طرف عالمی اساطیری نظام اور دوسری طرف جاں بازوں کی داستانوں: chivalric romances کو اپنے مصادر بناتا ہے۔ انھیں تین شقوں میں تقسیم کیا گیا ہے:

(i) وہ اساطیر جو صرف انسانی تخیل کی کرشمہ سازی ہیں اور ان کے تناظر میں فطرت کے مظاہرات کی تشریح کی جاتی ہے۔ انھیں کے ذیل میں وہ اساطیر بھی ہیں جنھوں نے جانوروں یا ان کی خصوصیات سے ظہور پایا ہے یا رسومات اور مذہبی اعمال وغیرہ۔ یونانی تخیل نے ان اساطیر کو انسانی شخصیت اور شکل سے متصف کیا اور انسانی زندگی کے حوالے سے فطرت کی قوتوں کو نمایاں کیا۔

(ii) وہ قصے یا رزمیے جن میں تاریخی عنصر شامل ہے۔ جیسے ہیروؤں کی جاں بازی اور ان کے جنگی کارناموں پر مشتمل قصے، جن میں مرورِ زمانہ کے ساتھ ترمیمات اور اضافے ہوتے چلے گئے۔ حتیٰ کہ موجودہ زمانوں میں یہ قطعی مفروضاتی اور غیر تاریخی معلوم ہوتے ہیں۔ تاہم ان قسم کی تحریفات اور تغیرات، ان کی قوسیاتی arche typal معنویت یعنی متفق علیہ امر خصوصیت پر نہ تو اثر انداز ہوتے ہیں اور نہ انھیں کم کرتے ہیں۔

(iii) وہ مہم جو یا نہ کہانیاں جو سیدھی سادی منطق پر استوار ہوتی ہیں اور جن کا مقصد تفنن طبع ہے۔ اس قسم کی کہانیوں کے سیاق کی تشکیل میں فطری اور فوق الفطری آثار پہلو بہ پہلو شامل ہوتے ہیں۔

ینگ نے گھوڑے کو غیر انسانی سائیکی یعنی اس وحشی سطح کا نمائندہ بتایا ہے جسے لاشعور: unconscious کہتے ہیں۔ درخت، افزائشِ حیات، حضرت آدم ازلی گناہ، قابیل، احساسِ جرم، حضرت ایوب، آفت زدہ بشریت اور مسیح، نجاتِ آدم کے نمائندہ قوسیے ہیں۔

اس مذہبی سائیکی میں بھی وسیع تر اسطوری تخیل کے تجربات گہرے پیوست ہیں جو بظاہر اسطور شکن کہلاتی ہے اور اپنے عقائد میں کسی بدعت کو راہ دینا جسے گوارہ نہیں ہے۔ اسطور شکنی کی پہلی مثال مسیحیت نے قائم کی تھی۔ جو روم و یونان پہنچنے سے قبل، عقیدے کے لحاظ سے مزکیٰ ومطہر تھی مگر مغرب کے اس قالب میں پہنچ کر جتنی سرعت کے ساتھ وہ اسطور کی بیخ کنی کرتی ہے اسی سرعت کے ساتھ یونانی اسطور مسیحیت کے تہذیبی ضمیر کا حصہ بن جاتا ہے۔ بالکل اسی طرح جیسے اسلام کے تسلط کے بعد بھی فارسی شعرا کے تصورات نیز ایرانی تلمیحاتی نظام اور زرتشتی فکر کے اسالیب کی فوقیت قائم رہتی ہے۔ ایرانی تخلیقی فکر ان تمام تجربات کو مشرف بہ اسلام کر دیتی ہے۔

باوجود اس کے مسیحی اور اسلامی فنی علامتی نظام میں کسی نہ کسی طور پر مشرکانہ اور ملحدانہ عناصر بدستور برقرار ہیں۔ خود ادبی، فنی اور تخلیقی تخیل کاری کی آزاد روش، تشریعی پندار کی ضد ہے۔ مختصر یہ کہ:

کسی بھی قوم، نسل یا جغرافیائی کرے کا قوسیاتی نظام، تہذیبی تسلسل اور ارتقاء کے پہلو بہ پہلو، لاشعوری سطح پر انسان کی مجموعی سائیکی کالاینفک جز ہوتا ہے۔

قوسیاتی تنقید پیکروں اور علامتوں کے خودکار ڈھانچوں کے پسِ پشت معنی کے معنی کو دریافت کرنے کی سعی کرتی ہے۔ معنیٰ اصلاً تصورات کا وہ مخفی سلسلہ ہے جو قوسیوں کے ذریعہ موروثی چلا آرہا ہے۔ موروثی قوسیے ہمارے خوابوں اور ہماری روزمرہ کی زندگی میں بھی اس وقت سرگرم ہوجاتے ہیں جب تعقل اور استدلال کی گرفت ڈھیلی پڑ جاتی ہے۔

شاعری نہ صرف اسطور کی حرکی خصوصیت کا تحفظ کرتی ہے (جے۔جی۔ ہرڈر) بلکہ قبائلی ادوار کے ان انسانوں کے تجربات، خوف، اوہام، شکوک، وسوسوں، ارادوں، رقابتوں اور رفاقتوں کو علامتیاتی ہے جن کا تصور حقیقت کے بچپن کے شعور سے مماثل ہے۔ اندھیرا، سایہ، رات اور اس کی تنہائی میں سرسراہٹ، کھڑکھڑاہٹ، سکوت، شور، چیخ، رعد، چمک، آگ، دھواں، وغیرہ وہ سانچے ہیں جو اس وسیع تر اجتماعی لاشعور میں تہ نشین ہیں جسے ینگ نے داخلی ساخت interior structure سے تعبیر کیا ہے۔ اس طرح قوسیے معنی کے مابعدالطبیعیاتی مضمرات ہیں۔ تنقید ان کی گرہ کشائی کرتی اور ماضی بعید سے ذہنی رشتے قائم کرکے زمان کو ایک نامختتم جاری سلسلے سے وابستہ کردیتی ہے۔ ارنسٹ کیسرر کے علاوہ سوزان۔ کے۔ لینگر بھی اسطور کو مابعد الطبیعیاتی فکر کے ایک قبائلی تشکل کا نام دیتی ہیں جو تاریخ بشریات میں عمومی تصورات کی پہلی تجسیم ہے۔ اسطور کے تاریخی و نیم تاریخی ہیرو اور ان کے مخاطراتی کارنامے، مذہبی مہم جوئیاں، عوامی تہوار و تقریبات، اولیا، انبیاء اور ان سے منسوب محیرالعقول معجزات، ان کے سوانح، فلسفی، دانش ور اور ان کے رہ نما اصول، لوک مسلمات، کہاوتیں، اقوال اور مقبول عام سینہ بہ سینہ چلے آنے والے روایتی قصے، حکایتیں اور محاضرات وغیرہ نسلی حافظے کا وہ متحرک مواد ہیں جو کسی قوم کی انفرادی اور اجتماعی تہذیبی و ذہنی تشکیل و تعمیر کرتے ہیں۔ انسان اس مایہ بشریت کے مطابق اپنے آپ کو ڈھالتا یا اپنا تشخص کرتا، ان سے فیضان حاصل کرتا اور اپنے بسیط ایوانِ ذہن کو مالا مال کرتا ہے۔

قوسیاتی تنقید اس حوالے سے صحیح مخارج تک پہنچنے کی سعی کرتی ہے۔ تاہم مس باڈکن معنی کے جبر اور تحکم کے حق میں نہیں ہیں وہ محض اس معنی کے حق میں ہیں جو کسی فن کے بطن سے ازخود

ظہور و نمو پاتا ہے ان کے نزدیک یہ ممکن ہے کہ ایک دن روایتی تنقید کے طریق کار کو قوسیاتی تنقید پرے ہٹا دے اور اس کی قائم مقام بن جائے۔ اس کے لیے نئے فنی مواد کے طور پر قوسیات کا علم بے حد ضروری ہے۔ یہ نیا مواد نہ صرف یہ کہ مستعمل اور متداول فنی مواد کے مخارج کو وسیع کرنے میں ممد ہوگا بلکہ تنقیدی اور تخلیقی کروں کو بھی نئے معنی سے متصف کرے گا۔ اس ضمن میں نارتھ روپ فرائی نے اپنی تصنیف 1957 The Anatomy of Criticism میں قوسیاتی تماشات کے تخلیقی تناظر پر عالمانہ بحث کی ہے ماڈباڈکن کے علاوہ جیوٗ ولسن نائٹ، رابرٹ گریوز، فلپ وھیل رائٹ، رچرڈ چیس اور جوزیف کیمپ بیل وغیرہ نے ادبی مطالعے میں قوسیاتی تفہیم کو اولیت بخشی اور قوسیاتی تنقید کی معیار سازی میں اہم کردار ادا کیا۔

اردو ادب میں انھیں نقادوں کے یہاں قوسیاتی تنقید کے اشارے، آثار یا مستحکم فکر پائی جاتی ہے جنھوں نے عملِ تفہیم کی ابتدا فرائڈی تحقیقات کی روشنی میں کی تھی۔ فرائڈی فکر کا دائرہ پیش رو علم النفسیات سے بے حد وسیع تھا مگر اس کی اپنی حدود تھیں بعض مفروضاتی کلیے جو فرائڈ نے تراشے تھے انتہائی دلفریب ہونے کے باوجود زیادہ عرصے تک قائم نہیں رہ سکے۔ باوجود اس کے اساس گری میں ان کی اہمیت اپنی جگہ ہے۔ اردو کے جن نقادوں نے فرائڈ کے علاوہ جے۔ سی۔ ینگ کی تحقیقات و مفروضات کو ادبی مطالعے کے ضمن میں مشعلِ راہ بنایا ان میں سب سے پہلا نام ریاض احمد کا ہے۔ ریاض احمد نے فرائڈ اور ایڈلر کے علاوہ ینگ اور اس کے اجتماعی لاشعور کے تصور سے اردو دنیا کو روشناس کرایا مگر اسے اپنی صحیح تر صورت میں پیش کرنے کا سہرا ڈاکٹر وزیر آغا کے سر ہے۔

سیاق

1. C. J. Jung, Archetypes of the Collective Unconscious (1934; trans, R.F.C Hall, 1959)
2. J.G. Frazer, The Golden Bough (1923)
3. Maud Bodkin, Archetypal Patterns in Poetry (1934)
4. Reichard Chase, Quest for Myth (1949)
5. Philip Wheelwright, The Burning Fountain
6. Northrop Frye, Fables of Identity (1963)

○

استعارے کا بھید

استعارہ کیا ہے اور ادبی اظہار کے لیے کیوں ضروری ہے؟ اس سوال سے قبل یہ پوچھنا چاہیے کہ زبان کیا ہے، اور یہ ہماری اساسی ضرورت کیوں ہے؟ اس کا معاشرتی تفاعل کیا ہے؟ کیا زبان محض اصوات کا نام ہے؟ اگر نہیں تو کیوں؟ لفظ اور معنی میں کیا رشتہ ہے؟ لسانی نظام کی تشکیل، ترتیب اور ارتقا سے پہلے ترسیل کے مختلف عوامل کیا تھے؟ جذبات کیا ہیں؟ احساسات کیا ہیں؟ ادراکِ معنی کے پیمانے کیا ہیں؟ ادراک، تصور اور تخیل میں فرق کیا ہے؟ معنی کے منابع تک رسائی ممکن ہے یا نہیں؟ معنی آفرینی اور معنی خیزی...... چہ معنی دارد؟

مصحفی ہم تو یہ سمجھے تھے کہ ہوگا کوئی زخم
تیرے دل میں تو بہت کام رفو کا نکلا

بات تو محض ایک استعارے کی تھی۔ اتنے سوالات کیوں کر پیدا ہو گئے؟ اس کا مطلب استعارہ کوئی معمولی شے نہیں۔ اچھا، زندگی کیا ہے؟ زندگی کے بارے میں شاعروں کے بہت سے اشعار اور فلسفیوں کے اقوال ہیں۔ بڑے بڑے مفکرین اس کا سراغ لگانے میں رہ گئے۔ نہ جانے کتنے ذہین ترین دماغ توازن کھو بیٹھے۔ کوئی چھور نہیں ملا۔ جواب تو ایک جملے میں ہے:

زندگی کیا ہے؟
زندگی ایک استعارہ ہے۔

روشنی کیا ہے؟ تاریکی کیا ہے؟ سچ کیا ہے؟ جھوٹ کیا ہے؟ آگ، ہوا، پانی، مٹی...... یہ سب استعارے ہیں۔ ''ابتدا میں لفظ تھا، اور لفظ ہی خدا ہے۔'' یعنی 'لفظ' بھی استعارہ ہے۔ [......''شاید لفظ ناستک نہیں ہوتے...... ہاں شاید...... لیکن بھیڑیے، اس کی پوترتا کو نوچ کر کیسے

خوش ہوتے ہیں......۔"(1)] تو کیا استعارے سے نجات ممکن نہیں۔ کچھ لوگوں کا تو دعویٰ ہے کہ استعارے کی موت ہو چکی ہے۔ بیانیہ کی واپسی ہو گئی ہے۔ تجریدی شاعری اور کہانیوں کا زمانہ اب ختم ہوا۔ وہ ساٹھ اور اس کے بعد کی دہائی تھی۔ یہ اُسی (80) کے بعد کا ادب ہے۔ اول تو یہ میری سمجھ سے بالاتر ہے کہ تجرید سے اتنی چڑ کیوں؟ علامت سے خوف کیسا؟ استعارے کا نام سنتے ہی جی بیٹھنے کیوں لگتا ہے؟ استعارہ کوئی بھوت یا سایۂ مکروہ تو نہیں؟ میں تو اس بات پر حیران ہوں کہ بیانیہ گُم کب ہوا تھا، اور استعارے کی موت ہو چکی ہے، تو ہم زندہ کیوں ہیں......؟ میں اس دن سے خوف زدہ ہوں، جب انسان سے اس کی سوچنے کی صلاحیت بھی چھین لی جائے گی۔ کسی جماعت کا فکری نظام وائرس زدہ ہو جائے گا۔ کسی فرد کی قوتِ فکر ہائی جیک کر لی جائے گی۔ اگر ایسا ہوا تو استعارہ ہمیشہ کے لیے موت کی آغوش میں خاموش ہو جائے گا۔ استعارے کی موت اس دُنیا کا بدترین سانحہ ہوگا۔

نطشے [Friedrich Nietzsche] نے خدا کی موت کا اعلان کیا تھا۔ موت نہ کبھی پوچھ کر آتی ہے اور نہ اس کی آمد کا اشتہار دیا جاتا ہے۔ مجھے لگتا ہے کہ خدا کی موت، استعارے کی موت ہے۔ نطشے کی نفی نے استعارے کو حیات بخشی۔ اس نے استعارے کی روح کو پا لیا تھا، کہ اس کی حیات اور استعارے میں فرق ہی نہ رہا۔ یہی وجہ ہے کہ وہ پاگل ہو گیا اور زندگی کے آخری گیارہ سال [1889-1900] اس نے عالمِ جنون میں گزارے۔ وہ استعارے کی تاب نہ لا سکا۔ اس کی موت ہو گئی:

اِس راہ میں جو سب پہ گزرتی ہے وہ گزری
تنہا پسِ زنداں، کبھی رسوا سرِ بازار

استعارہ تو رسوائی کا سامان ہے۔ پھر بازارِ سخن میں اس کی قیمت گراں کیوں ہے؟ کیا ہم استعارے کے بغیر نہیں جی سکتے؟ صنعتی انقلاب تو کب کا آ چکا۔ یہ اکیسویں صدی ہے۔ کہتے ہیں، یہ سائنس اور ٹکنالوجی کا دور ہے۔ معروضیت کا زمانہ ہے۔ سوچنے کا نہیں، کر گزرنے کا عہد ہے...... "دوڑو زمانہ چال قیامت کی چل گیا"...... اس دوڑ بھاگ میں کوئی پیچھے مڑ کر کیوں دیکھے؟ چاند پر کمندیں ڈالی جا چکی ہیں۔ اس نسل کو اس پر آشیانہ بنانا ہے۔ سائنس کی رسائی نے اس کے رومانی چہرے سے نقاب ہٹا دیا ہے۔ تو کیا چاند اب روٹی کا استعارہ نہیں بن سکتا؟ اسے محبوب کی صورت سے تعبیر نہیں کر سکتے؟ بچپن میں ہم نے سنا تھا کہ وہاں کوئی بڑھیا رہتی ہے۔

کیا اس کا سراغ نہیں مل سکتا؟ کیا چندا ماما کا رومان گم ہوگیا؟ عید کا چاند اب اونچے ٹیلوں سے نہیں، جہاز اور دوربین کی مدد سے دیکھ لیا جاتا ہے۔ کیا اب بادلوں میں گھوڑے کی رتھ نظر نہیں آتی؟ کیا وہاں شیر اور ہاتھی چھپ کر نہیں رہتے؟ ہاں یہ سچ ہے، ستارے اب مقدر کا فیصلہ نہیں کرتے!۔ ہم فطرت سے جتنے قریب ہوتے جارہے ہیں، اس کا حسن ماند پڑتا جارہا ہے۔ نئی صدی کے ساتھ ہم ایک نئے عہد میں داخل ہو چکے ہیں۔ اب نئی قدروں کا سامنا ہے۔ اس عہد میں خارجی حقیقت، قبولیت کا نیا باب رقم کر رہی ہے۔ پھر بھی حقیقت اور مجاز میں سیکڑوں پردے حائل ہیں۔ کیوں......؟ آج کے مادی ماحول میں تخیل کی پرورش اور تہذیب نہایت مشکل ہے۔ تاجرانہ ذہن نے ادب کو بھی خرید وفروخت کا ذریعہ بنالیا ہے۔ یہ دنیا ایٹم بم میں، آدمی کے اندر چھپے ہوئے حیوان کی سفاکی دیکھ چکی ہے۔ چہروں کے سیلاب میں ایک چہرے پر کئی چہرے پڑے ہیں۔ تجارتی یلغار نے ذہنِ انسانی کو مشین بننے پر مجبور کر دیا ہے۔ مشین استعارہ خلق نہیں کر سکتی۔ مشین کمانڈ دینے پر مصرعے اُگل سکتی ہے، شعر نہیں کہہ سکتی۔ آدمی جذبے کا اسیر ہے۔ اسے جب ٹھیس لگتی ہے تو وہ اپنے اندر اترتا ہے۔ اس کے اندر کی دنیا آباد ہوتی رہے۔ اس کی سوچ اسے گہرائی میں لے جاتی ہے۔ وہ خود کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے۔ اس عمل میں اسے تجرید کی فصیلیں/ سرحدیں پار کرنی ہیں۔ یہ استعاروں کی دنیا ہے۔ انتظار حسین نے شاید اسی موقعے کے لیے کہا تھا......"ہمارے اندر ایک تاریک براعظم سانس لے رہا ہے۔"(2)

ہر خیال Abstract ہوتا ہے۔ ادراک یقین میں بدلتا ہے۔ یقین اور خیال میں تصادم نہیں ہوتا۔ آدمی کو تخیلات سے مفر نہیں۔ زبان تخیل کے احضار اور اظہار کا آلۂ کار ہے۔ خیال نہ صرف عطیۂ فطرت، بلکہ عجیب ترین شے ہے، جو خارجی اور داخلی دنیا میں رابطہ پیدا کرتا ہے۔ ہر خیال کسی نہ کسی فاعل کا محتاج ہے۔ منطقی بیان اور خیال میں بعد المشرقین ہے۔ منطق کو استعارے سے کوئی علاقہ نہیں۔ استعارہ تراشنا خیال کا مقدر ہے:

مگر گرفت میں آتا نہیں بدن اس کا
خیال ڈھونڈتا رہتا ہے استعارہ کوئی

[عرفان صدیقی]

استعارے کی مہمیز رومانی کیف سے معمور ہے۔ یہ وہ شے ہے جو زندگی کو نئے معنی عطا

کرتی ہے۔ خیال نامیاتی حقیقت ہے۔ اس کے مختلف تلازمے ہیں۔ احساس خیال کا روپ دھارتا ہے۔ ہر خیال بذاتِ خود غیر مادی ہے۔ اس لیے کہ اسے ہم نہ دیکھ سکتے ہیں، نہ سن سکتے ہیں، نہ چکھ سکتے ہیں، نہ سونگھ سکتے ہیں اور نہ ہی چھو سکتے ہیں۔ خیال آزاد ہوتا ہے۔ شاعری لفظوں سے نہیں، بلکہ تخیل، احساس اور جذبے سے بنتی ہے۔ افلاطون ان تینوں چیزوں پر عقل اور منطق کو ترجیح دیتا ہے۔ اس نے اپنی مثالی 'جمہوریہ' سے اسی لیے شاعروں کو نکال باہر کیا تھا کہ وہ جذبے کے اسیر ہیں اور اسی کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ اس نے شاعر پر فلسفی کو اسی لیے ترجیح دی کہ وہ شاعری کو فلسفے سے کم تر سمجھتا ہے۔ اسی بنیاد پر اس نے کلیہ تراشا کہ شاعری اور فلسفے میں ازلی مخاصمت ہے۔ فلسفے کی بنیاد عقل پر ہے، جو انسانی ذہن کی اعلیٰ ترین صفت ہے، جبکہ شاعری جذبات کی تصویر ہے۔ افلاطون کے بقول، جذبہ انسان کو صالح بنانے کے بجائے اس کے ذہن کو بھڑکاتا ہے۔ اس لیے یہ عقل کے لیے مضر ہے۔ شاعری جذبات کی پرورش کرتی ہے، حالاں کہ اس کا کام ان پر قابو پانا اور روک لگانا تھا۔ یعنی جذبے کو حکمراں ہونے کے بجائے محکوم ہونا چاہیے۔ شاعری احساس کو تقویت بخشتی ہے اور ادراک کو معطّل کرتی ہے۔ ذی عقل، غور و فکر کرتا ہے، جذبات میں بہہ نہیں جاتا۔ الہامی کیفیت یا وجدان پر شاعر کا قبضہ نہیں ہوتا۔ اس لیے اس کی رہبری قبول کرنا حماقت ہے۔ ''شاعر کبھی پیغمبر بن جاتا ہے، کبھی پاگل، اور اس کی شخصیت ان کے درمیان معلق رہتی ہے۔''(3) افلاطون یہ بھی کہتا ہے کہ شاعر نقال ہے۔ وہ نقل کی نقل اتارتا ہے۔ گویا استعارہ بھی ایک نوع کی نقل ہوا، کیوں کہ یہ شاعری کا ناگزیر حصہ ہے۔ افلاطون Ideas کو سچائی سے تعبیر کرتا ہے۔ یعنی ہر Idea [عین/ جوہر] وہ بنیادی/حقیقی اور لافانی ساخت ہے، جس کی تمام چیزیں نقل ہیں، اور نقل کبھی اصل کا مقابلہ نہیں کر سکتی۔ اس کے مطابق دنیا میں جتنی چیزیں موجود ہیں، وہ مادی ہیں اور مادے کی حیثیت ثانوی ہے۔ Ideas زمان و مکان سے ماورا، اور غیر فانی ہیں۔ یہ سچے علم ہیں جن کی بنیاد صداقت پر ہے، اور صداقت اس روح سے ہم رشتہ ہے، جو لافانی ہے۔ ریاست مادی اور فانی خیالات سے نہیں چلائی جا سکتی۔ افلاطون کے مطابق دنیا میں ایک ہی قبیل کی کئی اشیا پائی جاتی ہیں۔ ان سب میں تھوڑا بہت فرق ہے۔ اس سے اُس نے نتیجہ اخذ کیا کہ ہر قبیل کی کوئی ایک شے تو ایسی ہونی چاہیے، جو بہترین اور کامل ہو، یعنی اس سے برتر اس قسم کی کوئی چیز نہ ہو سکتی ہو۔ اس کے مطابق یہ آئیڈیل یا مثالی چیز/نوع عالمِ اعیان/ مثال میں موجود ہے۔ یعنی ''عالمِ مثال میں ایک مثالی انسان، ایک مثالی گھوڑا، ایک

مثالی کرسی [علیٰ ہذا القیاس] موجود ہے۔ دنیا میں موجود کوئی انسان، گھوڑا یا کرسی، اپنی 'مثال' سے بہتر نہیں۔ تمام اشیا اپنی اپنی مثال کی ادھوری نقول ہیں۔"(4) مثالی صورتیں خدا کی تخلیق کردہ ہیں۔ اس طریقۂ استدلال کی منطق بظاہر تو بہت توانا ہے، لیکن بباطن اسے منطقی حقیقت سے دور کا بھی علاقہ نہیں۔ افلاطون نے اپنی آسانی کے لیے یہ مفروضہ قائم کرلیا کہ دنیا میں جتنی اشیا ہیں ان کی ایک مثالی صورت خدا کی تشکیل کردہ ہے، اور یقیناً مثالی صورت ایک ہی ممکن ہے۔ وہ پلنگ/ چارپائی کی مثال دیتا ہے۔ کلیم الدین احمد کے بقول آپ پلنگ کی جگہ گائے کا تصور کر لیجیے۔ اس لیے کہ مصور محض چارپائی کی تصویر نہیں بناتا۔ کلیم الدین احمد نے گائے اور پھول کی مثال کے ذریعے نہ صرف افلاطون کے نظریے کی تردید کی، بلکہ اس پہلو سے بھی آگاہ کیا کہ نظریۂ اعیان کے مفروضے کے تحت فلسفیوں کے خیالات بدلتے رہے ہیں۔ چوں کہ گائیں کئی طرح کی ہوتی ہیں۔ سفید، سیاہ، بھوری، چتکبری، موٹی، دبلی، سینگ دار، بے سینگ وغیرہ۔ بھینس اور بیل بھی اسی قبیل میں ہیں۔ اگر خدا محض ایک مثالی گائے بنانے پر قادر ہے تو اتنی گائیں کہاں سے وارد ہوئیں۔ یعنی یہ گائیں بھی خدا کی بنائی ہوئی ہیں۔ اس کا مطلب "بڑھئی کی طرح خدا بھی نقال ہے، جس نے اپنی مثالی شکل کی اتنی مختلف شکلیں بنائیں، اور خدا نے یہ گائیں نہیں بنائیں تو پھر کس نے؟ مصور نے تو نہیں بنائی ہیں۔ کیا خدا کے علاوہ کوئی اور بھی خلاق ہے؟ کیا خدا کا کوئی نائب ہے جو اس کی مثالی شکلیں بناتا ہے[؟] پھول کو لے لیجیے...... اگر دنیا کے پھولوں کی فہرست مرتب کی جائے تو ایک موٹی کتاب تیار ہو جائے گی۔ بقول افلاطون خدا نے ایک اور صرف ایک مثالی پھول بنایا ہوگا۔ پھر یہ ہزاروں قسم کے پھول کہاں سے آگئے[؟] یہ نقالی کس نے کی[؟]"(5) افلاطون فلسفی ہے۔ اسی لیے وہ شاعری پر فلسفے کی بزرگی تسلیم کرتا ہے۔ وہ تعقل پرست ہے۔ وہ شاعری اور حقیقت میں کسی تعلق کو قبول نہیں کرتا۔ اس کے خیال میں شاعری حقیقت کی نقالی نہیں، بلکہ نقل در نقل ہے۔ یہاں دو مستقل موضوعات سامنے آتے ہیں:

- شاعری...... وجدان یا حقیقت
- شعری نقل کی نوعیت

شاعری ان معنوں میں وجدانی ہرگز نہیں کہ شاعر کے پاس اپنی شعری صلاحیت نہیں ہوتی۔ اس پر دیوتاؤں کا سایہ ہوتا ہے۔ جب وہ شعر کہنے پر آتا ہے تو شاعری کی دیوی اسے القا

عطا کرتی ہے۔اس پر الہام ہوتا ہے۔شاعر مجنون یا خبطی ہرگز نہیں۔ایسا بالکل نہیں کہ وہ عقل کی نعمت سے محروم ہے۔ شاعری تخیلی تجربہ ہے،جس میں فینسی اور قوتِ ممیزہ کو بڑا دخل ہے۔
شاعری اور حقیقت،ایسا موضوع ہے جس میں ظاہر پرستوں نے سادہ لوحوں کو خوب الجھایا۔ حقیقت کیا ہے؟وہی جو سامنے نظر آتی ہے؟یا پھر وہ بھی جہاں تک ہماری رسائی نہیں؟اگر ہر نظر آنے والی شے ہی حقیقت ہے تو خدا،اس دنیا کا سب سے بڑا جھوٹ ہے۔ محسوسات اور جذبوں کا ذکر ہی کیا؟حقیقت بھی جدلیاتی شے ہے۔مجاز حقیقت کی ضد ہے،لیکن یہ بھی اتنی ہی حقیقی ہے۔یہ دنیا،یا زندگی،وہ سکہ ہے جس کا ایک رخ حقیقت کہلاتا ہے اور دوسرا مجاز۔ایک خارجی کہلاتا ہے،دوسرا داخلی۔دنیا کے وجود کے ساتھ دونوں کے وجود کا اثبات ناگزیر ہے۔ شاعری اس دنیا کی عظیم حقیقت ہے۔یہ نقل نہیں،تخیلی تجربہ ہے۔شاعری سے نفرت،حماقت ہے۔اسے دور سے سلام مت کیجیے۔اس کے آگے سجدہ ریز ہونے کی ضرورتِ نہیں۔اس کے تجربے میں خود کو شریک/تحلیل کیجیے۔حقیقت کیا ہے،خود معلوم ہو جائے گا۔حقیقت ڈھنڈورا پیٹنے جیسی کوئی شے نہیں۔ جس طرح انقلاب انقلاب چیخنے سے انقلاب نہیں آجاتا،اسی طرح'حقیقت پسندی'یا'حقیقت نگاری'کا عنوان قائم کر لینے سے حقیقت کی تفہیم نہیں ہو جاتی۔ اس نوع کے عناوین قائم کرنے والے حضرات چھوٹے چھوٹے سامنے کے حقائق کو معراج تصور کر لیتے ہیں،اور اس عظیم حقیقت تک یا تو ان کی نظر نہیں جاتی یا پھر وہ اسے جان بوجھ کر نظر انداز کر دیتے ہیں،جو زندگی کا بھید بھرا گہرا داخلی تجربہ ہے۔ یہی تجربہ استعارے کی تخلیق کے لیے اساس فراہم کرتا ہے۔ استعارہ تو مجاز کی ایک شکل ہے۔ پھر مجاز، حقیقت کیسے بن سکتا ہے؟یہ سوال انھی حضرات کو پریشان کرتا ہے جو حقیقت کو محض مرغی کا انڈا سمجھتے ہیں۔اس انڈے میں کوئی سانس بھی لے رہا ہے،یہاں تک ان کی نگاہ نہیں جاتی۔ان کی بساط میں حقیقت محض مرغی کا انڈا ہی نہیں،کسان کا ہل بھی ہے،مزدور کی ٹوکری ہے۔موچی کی چپل ہے۔دھوبی کا گدھا ہے۔کسی منظر کو سیاسی لیڈر بھی دیکھتا ہے۔مذہبی واعظ بھی دیکھتا ہے۔کوئی سماجی مصلح بھی اس کا جائزہ لیتا ہے،لیکن ان کی نظر اور ایک فن کار کے مشاہدے میں کچھ تو فرق ہے،اور پھر مجروح صاحب تو پاگل ہی تھے کہ ایسی بات کہہ دی:

جلا کے مشعلِ جاں ہم جنوں صفات چلے
جو گھر کو آگ لگائے ہمارے ساتھ چلے

مجروح صاحب کیسے ترقی پسند ہیں؟ آگ لگانے کی بات کرتے ہیں۔ گھر پھونکنا تو بورژوا طبقے کی سازش ہے۔ یہ غیر سماجی فعل ہے۔ ہمیں سمجھ میں نہیں آتا کہ 'مشعلِ جاں' کی ترکیب کا مفہوم حقیقت کی کس ڈکشنری میں ملے گا۔ پھر میر صاحب نے جو یہ شعر کہا:

دیکھ تو، دل کہ جاں سے اٹھتا ہے

یہ دھواں سا کہاں سے اٹھتا ہے

تو وہ تو یقیناً مجنون ٹھہرے کہ انھیں اتنی سی بات معلوم نہ تھی کہ دھواں دل یا جاں سے نہیں، بلکہ چولھے سے اٹھتا ہے۔ [نابغۂ جہاں غالب نے شاید ایسے ہی لوگوں کے لیے کہا تھا.....' اگلے وقتوں کے ہیں یہ لوگ، انھیں کچھ نہ کہو'...... کیوں کہ یہ مے ونغمہ کو اندوہ ربا کہتے ہیں۔] اگر تفہیم وتعبیر کی یہی صورت رہی تو استعارہ تو بے موت مر جائے گا۔

واقعہ یہ ہے کہ حقیقت میں تغیر کی صلاحیت ہوتی ہے۔ تغیر ارتقا کی کلید ہے۔ ادب بھی حقیقت ہے، لیکن حقیقت کوئی آئینہ نہیں کہ کوئی رٹ لگاتا رہے کہ ادب سماج کا آئینہ ہے۔ آئینہ جو دیکھتا ہے، وہی دکھاتا ہے، مگر حقیقت محض وہی نہیں، جسے ہماری ظاہری آنکھیں دیکھتی ہیں۔ حقیقت ہر جگہ یکساں نہیں رہتی۔ دو اور دو چار ہوتے ہیں۔ یہ حقیقت ہے، لیکن غالب کا یہ کہنا: 'ہے آدمی بجائے خود اک محشرِ خیال'، بھی حقیقت ہے۔ 'محشرِ خیال' کی ترکیب، ہوسکتا ہے کہ کسی کو نہ سمجھ میں آئے۔ ایسے لوگ تو غالب کو یقیناً دیوانہ کہیں گے کہ وہ خلوت کو بھی انجمن سے تعبیر کرتا ہے۔ تو حقیقت محض سیاسی، سماجی یا معاشی نہیں ہوتی۔ یہ نہ جانے کتنے خلیوں سے مل کر بنی ہے؟ یہاں محمد حسن عسکری محلِ نظر ہیں:

سائنس دانوں نے تو اب آکر ایٹم کو توڑنے کا طریقہ دریافت کیا ہے لیکن فن کار پہلے ہی دن سے یہی کر رہا ہے، وہ حقیقت کے جوہروں کو درہم برہم کر دیتا ہے تاکہ ایک نئی حقیقت کی تشکیل کر سکے۔ (6)

فن کار سماج بے زار نہیں ہوتا۔ وہ مولوی بھی نہیں ہوتا کہ وعظ کرے اور خوف دلائے۔ شاعری کے آرٹ کے لیے اخلاقی اور سماجی حقیقت سے کہیں زیادہ حسیاتی حقیقت کی ضرورت پڑتی ہے۔ شعری آرٹ محسوسات کی دنیا ہے۔ اس لیے فن کار کو اخبار نہیں، دیوار پڑھنا چاہیے۔ یہاں خبر سے زیادہ بے خبری کی ضرورت ہے۔ اگر کوئی اس بے خبری کو محسوس نہیں کر سکتا تو اس پر افسوس ہی کیا جا سکتا ہے۔ بے خبری کو بے تعلقی کے اصول سے تقویت پہنچتی ہے۔ شاعری

شخصیت کے اظہار کا نام ہرگز نہیں۔ شاعری تجربے کے اظہار کا نام ہے، اور تجربہ اپنی ماہیت کے اعتبار سے نامیاتی اختصاص کا حامل ہے۔ یہ سچ ہے کہ شاعر یا کوئی بھی فن کار حساس ہوتا ہے، لیکن وہ ہر بات سے متاثر نہیں ہوتا۔ اس کے قبول کردہ اثرات اس کے جذبات کو بھڑکاتے ہیں، مگر تخلیق کار کی کامیابی اس میں ہے کہ وہ ان اثرات اور جذبات کے ریلوں میں ترتیب وتہذیب پیدا کرے اور انھیں اپنے تجربے میں تحلیل کرے۔ ان اثرات اور شدتِ جذبات کے فوری نتائج میں پیدا ہونے والا ادب غیر مرتب ہوگا۔ شاعری بہترین تنظیم کا نام ہے۔ اس تنظیم کے لیے تجربے کی تہذیب ضروری ہے اور یہ تہذیب فوری تاثرات سے پیدا نہیں ہوتی۔ اس لیے شخصی اور فنی تجربے میں ایک فاصلہ چاہیے۔ ولیم ورڈز ورتھ نے کہا تھا کہ شاعری ہیجان کے وقت نہیں، بلکہ سکون کے وقت پیدا ہوتی ہے۔ اس کا مطلب ہے کہ کسی وقوعے سے فوری طور پر ظاہر ہونے والے جذبات میں سنجیدگی، کچھ وقت گزر جانے کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ بے تعلقی ذہنی اور زمانی فاصلے کا نام ہے جو بے خبری کو قوتِ نمو عطا کرتی ہے۔ یہی بے خبری اور بے تعلقی استعارے کی تعمیر میں ممد ہوتی ہے، اور یہی وہ شے ہے جو استعارے کو گنجینۂ معنی کا طلسم بناتی ہے۔

اس سلسلۂ کلام کا مقصود یہ ہے کہ شعری حقیقت وہی نہیں، جسے ہم اپنے روزمرہ میں دیکھتے ہیں۔ عام حقیقت اور شعری صداقت میں فرق ہے۔ اس فرق کو سب سے پہلے ارسطو نے بیان کیا۔ جب اس نے بوطیقا لکھی تو زبان کے مجازی پہلو پر بھی اظہار خیال کیا۔ اس طور استعارے کی ماہیت پر سب سے پہلے ارسطو نے قلم اٹھایا اور اسے شاعری کا حسن قرار دیا۔ نقل والی بحث میں شاعری کا دفاع کرتے ہوئے اس نے استعارے کو جواز عطا کیا۔ اس کا تصورِ استعارہ شرح وبسط کا متقاضی ہے۔ اس سے قبل ہم تھوڑی دیر کے لیے پلٹیں گے۔ اس لیے کہ ابھی افلاطون کے ضمن میں جو سوالات قائم ہوئے تھے، ان پر گفتگو مکمل نہیں ہوئی۔ عام صداقت اور شعری صداقتوں میں انفراد کے ساتھ اس بات کا بھی اعتراف ضروری ہے کہ شاعری اندر کی آواز کا نام ہے۔ یہ داخلی دنیا بڑی پراسرار ہے کہ اس سے مصاحبے کے لیے ادراک سے کہیں زیادہ وجدان کی ضرورت ہے۔ وجدان کوئی آسمانی شے نہیں، اس کا خمیر خارج وداخل کے طویل تصادم سے اٹھا ہے۔ یہ اس انسان کا ورثہ ہے جس نے پہلی دفعہ خود کو تنہا محسوس کیا۔ یہی احساس، ناتمامی اور غیر اطمینانی کی صورت، نیرنگِ خیال کا روپ دھار کر تخلیق کی

دنیا کا کولمبس بن جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ یہ دنیا اقبال کے اس مصرعے کی تعبیر ہے...... کہ آ رہی ہے دمادم صدائے کن فیکون'۔ صدائے کن فیکون کے اس شورِ مسلسل میں کسی بھید کے کسی ایک جز کو بھی پالینا، یا اپنے بھیتر اس کا احساس جگا لینا، لطیف تجربہ ہے۔ اس تجربے کو رومانی اور جمالیاتی کیفیات سے عمیق تعلق ہے۔ یہ تجربہ انقباض کے مراحل سے گزر کر انبساط کے احاطے میں داخل ہوتا ہے۔

افلاطون شاعروں کو اس لیے مطعون ٹھہراتا ہے کہ وہ جذبات کی پرورش کرتے ہیں، لیکن مسئلہ فقط جذبے کا نہیں۔ مسئلہ یہ بھی ہے کہ اس کے مطابق شاعر آسمانی/الہامی زبان استعمال کرتا ہے، کیوں کہ اس کے توسط سے کوئی اور [شاعری کی دیوی یا خدا] کلام کرتا ہے۔ تو معاملہ محض نقل کی نقل کا نہیں رہ گیا۔ ایک بڑا حملہ زبان پر بھی ہوا۔ سوال یہ ہے کہ کیا استعارہ بھی نقل ہے؟ یہاں افلاطون کو شدید جھٹکا لگتا ہے۔ شیر کو ہم کسی بہادر شخص کا استعارہ مان لیتے ہیں، مگر جانور کی صفت کو انسان کی صفت سے ہم آہنگ کرنا افلاطون کی شریعت میں جائز نہیں، کیوں کہ انسان) کو جانور بتانا غیر عقلی روش ہے۔ اس طرح افلاطون کے ہاں استعارہ راندۂ درگاہ ٹھہرا۔ اگر ہستی کو سراب یا لب کو گلاب کی پنکھڑی سے تعبیر کرنا غیر عقلی رویہ ہے اور چرخ یا آسمان کہہ کر زمانہ مراد لینا غیر حقیقی بیان ہے تو اظہار کی سلطنت میں استعارے کی بقا ناممکن ہے۔ اس لیے، سچائی یہ ہے جو مارسٹن مورس [Marston Morse] کہتا ہے......شاعری میں عقل مالکہ نہیں، بلکہ خادمہ ہوتی ہے۔ (7) افلاطون نے شاعری کو کم تر کیوں جانا، اس کی وجہ بیان کی جا چکی ہے۔ نچوڑ یہ ہے کہ وہ شاعری کی ماہیت کو صحیح طور پر سمجھ نہ سکا۔ کچھ حد تک اس کا ازالہ اس کے شاگرد ارسطو نے کیا۔ یونان کی تثلیثِ فلاسفہ میں ارسطو اہم ترین سنگ میل ہے۔ اس نے فلسفہ اور ادب سے متعلق بعض نہایت بنیادی سوالات اٹھائے۔ اس نے افلاطون کو کئی سطحوں پر رد کیا۔ اس نے شاعری کو نقل در نقل کے بجائے محض نقل کہا اور اس کے لیے Mimesis کا لفظ استعمال کیا۔ نقل کو بھی اس نے واقعیت/امکانی نمایندگی سے تعبیر کیا، جس کی بنیاد پر یہ عام سطح سے بلند ہوگئی۔ جذبات کے دفاع میں اس نے تزکیۂ نفس [Katharsis] کی اصطلاح استعمال کی، جس کا کام فاسد خیالات اور مضر جذبات کی اصلاح ہے، نہ کہ جذبات کی پرورش۔ زبان کے استعاراتی پہلو پر بھی روشنی ڈالی۔ یہاں شاعری کی ماہیت کی تفہیم کے ساتھ مباحث کے کئی در کھلتے ہیں۔ کئی سلسلے قائم ہوتے ہیں۔ ارسطو نے 'Poetics' کے 25 ویں باب میں اظہار کے

بنیادی پہلوؤں پر توجہ دلاتے ہوئے تین اہم وسائل کو نشان زد کیا ہے اور ان کی تفہیم بھی تین حصوں میں کی ہے:

(1)The poet being an imitator just like the painter or other maker of likenesses, he must necessarily in all instances represent things in one or other of three aspects, either as they were or are, or as they are said or thought to be or to have been, or as they ought to be.

(2)All this he does in language, with an admixture, it may be, of strange words and metaphors, as also of the various modified forms of words, since the use of these is conceded in poetry.

(3)It is to be remembered, too, that there is not the same kind of correctness in poetry as in politics, or indeed any other art.(8)

مذکورہ خیالات کی بنیاد نظریہ واقعیت ہے۔ ارسطو نے شعری نقل کو انسانی اعمال کی نقل بتایا ہے۔ یہ اعمال محض اعضا کی حرکات کا نام ہرگز نہیں، بلکہ اس تحرک کا نام ہیں جس سے زندگی عبارت ہے۔ اسی تحرک کی بنا پر اس نے Mimesis کو من وعن نقل قرار نہیں دیا۔ اس تحرک میں واقعاتی / امکانی صورتِ حال کا ادراک استعارے کی تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ مندرجہ بالا بیانات میں پہلا حصہ اس امر پر مشتمل ہے کہ نقل کے تین ذرائع ہیں۔ یعنی ان تینوں میں سے کوئی ایک طریقہ اختیار کیا جا سکتا ہے۔ ایک تو یہ کہ اشیا جیسی کہ وہ ہیں یا تھیں۔ دوم یہ کہ جیسی وہ بتائی یا سمجھی جاتی ہیں۔ سوم یہ کہ انھیں جیسا ہونا چاہیے۔ تیسرا ذریعہ [یعنی اشیا کو جیسا ہونا چاہیے] تخلیقی ادب کی کنجی ہے۔ چوں کہ اظہار کا وسیلہ زبان ہے، اس لیے اس تیسرے پہلو میں لسانی آزادی جائز ہے۔ یہاں زبان کے مجازی پہلوؤں کا پورا پورا استعمال کیا جا سکتا ہے۔ غیر مانوس الفاظ، استعارہ، کنایہ، تشبیہ، تمثیل، مبالغہ، پیکر اور علامت تراشی یا دیگر لسانی تغیر و تبدل کو بروئے کار لایا جا سکتا ہے۔ ان کے اطلاق اور صحت کا فیصلہ مقتضائے فن پر ہے۔ گھوڑا، ایک جانور ہے۔ اسے لوگ چوپایہ بتاتے ہیں۔ یعنی اس کے دو پیر آگے اور دو پیچھے کی طرف ہوتے ہیں۔ اگر اس کے چاروں پیر ہوا میں معلق ہوں یا اس کے چاروں پیر آگے کی طرف ہوں تو یہ مقتضائے فن کے

لحاظ سے غلط نہیں ہوگا۔ سائنس اور طب میں یہ عیب/غلطی سمجھا جائے گا، جبکہ ادب میں تخیل کو آزادی ہے کہ وہ اشیا میں تغیر وتبدل پیدا کر سکے۔ یہاں تخلیق کار کے ذہن میں یہ نکتہ ہوتا ہے کہ فن کے نقطۂ نظر سے اشیا ایسی بھی ہوسکتی ہیں۔ ارسطو نے گھوڑے کے ساتھ ہرن کی بھی مثال دی ہے۔ ہرن کی سینگ نہیں ہوتی، لیکن کسی تخلیق میں اس کے سینگیں نکل آئی ہوں تو یہ فنی غلطی اس وقت تک نہیں قرار دی جاسکتی، جب تک کہ یہ اقتضائے فن کے خلاف نہ ہو۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ تخلیق کے لیے کوئی ضروری نہیں کہ وہ من وعن نقل ہو۔ اگر تخلیق ہو بہو نقل ہوتی تو ہرن کی سینگ دار تصویر ممکن ہی نہ تھی اور گھوڑے کے چاروں پیروں کے آگے کی طرف ہونے کا سوال بھی پیدا نہ ہوتا۔

استعارہ ناممکن کو ممکن بنانے کا نام ہے۔ خارجی یا روزمرہ کی دنیا میں کچھ کہہ کر کچھ مراد نہیں لی جاسکتی۔ یہ استعاراتی دنیا میں ممکن ہے۔ سامنے کی حقیقت میں ہم بڑھاپے کو شام نہیں کہہ سکتے۔ اگر ہمیں کسی کو یہ کہنا ہو کہ یہ آپ کا بڑھاپا ہے۔ اس کی جگہ اگر ہم یہ کہیں کہ یہ آپ کی شام ہے تو معنیٰ کہاں سے کہاں منتقل ہوگیا۔ حالاں کہ بڑھاپا زندگی کی شام ہی تو ہے۔ گھوڑے اور ہرن کی مثال ابھی ہمارے سامنے ہے۔ اس لیے کہا جاسکتا ہے کہ استعارہ تخیل کے گھوڑے دوڑانے کا نام ہے۔ تخیل کیا ہے اور اس کا استعارے سے کیا تعلق ہے؟ بدیہی حقیقت ہے کہ ادبی تخلیق تخیل کے بغیر ممکن ہی نہیں، یعنی استعارہ بھی تخیل کا محتاج ہے۔ تخیل حاصل شدہ مواد میں نظم وترتیب پیدا کرنے کا نام ہے۔ کولرج تخیل کو فن پارے کی روح قرار دیتا ہے۔ حالی تخیل کی تعریف میں لکھتے ہیں:

> وہ ایک ایسی قوت ہے کہ معلومات کا ذخیرہ جو تجربہ یا مشاہدہ کے ذریعہ سے ذہن میں پہلے سے مہیا ہوتا ہے یہ اس کو مکرر ترتیب دے کر ایک نئی صورت بخشتی ہے۔(9)

کولرج اسی کو ثانوی تخیل (Secondary Imagination) سے موسوم کرتا ہے۔ اس کے الفاظ یہ ہیں:

> It [Secondary Imagniation] dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate.(P:202,CH-XIII,Vol-I)(10)

مقدمہ سے یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

یہ وہ طاقت ہے جو شاعر کو وقت اور زمانہ کی قید سے آزاد کرتی ہے۔ اور ماضی و استقبال اس کے لیے زمانہ حال میں کھینچ لاتی ہے۔ وہ آدم اور جنت کی سرگذشت اور حشر و نشر کا بیان اس طرح کرتا ہے گویا اس نے تمام واقعات اپنی آنکھ سے دیکھے ہیں۔ اور ہر شخص اس سے ایسا ہی متاثر ہوتا ہے جیسا کہ ایک واقعی بیان سے ہونا چاہیے۔ اس میں یہ طاقت ہوتی ہے کہ وہ جن اور پری، عنقا اور آب حیواں جیسی فرضی اور معدوم چیزوں کو ایسے معقول اوصاف کے ساتھ متصف کرسکتا ہے کہ ان کی تصویر آنکھوں کے سامنے پھر آتی ہے۔ جو نتیجے وہ نکالتا ہے گو وہ منطق کے قاعدوں پر منطبق نہیں ہوتے لیکن جب دل اپنی معمولی حالت سے کسی قدر بلند ہوجاتا ہے تو وہ بالکل ٹھیک معلوم ہوتے ہیں۔(11)

لیکن تخیل کی یہ تعریف، دراصل قوتِ واہمہ [Fancy] کی ہے۔ قوتِ واہمہ یادداشت کا ایک عمل ہے جو کسی ایک نتیجے پر اصرار نہیں کرتا۔ یہ الگ بات ہے کہ حالی قوتِ واہمہ اور تخیل میں فرق نہ کر سکے، مگر وہ اردو میں پہلے شخص ہیں جنھوں نے ادبی تنقید میں تخیل کو تخلیق کی شرطِ اولین بتایا اور شرح و بسط کے ساتھ اس کی ماہیت پر بساط بھر گفتگو کی۔ استعارہ تخیل کی ایجاد ہے۔ فینسی استعارے کی تخلیق کی محرک ہے۔ یہ وہ قوت ہے جو اشیا میں ربط پیدا کرتی ہے۔ یہ قوت انسان کے لیے فطرت کا عظیم عطیہ ہے۔ تخیل کے اس ضمن میں تین بنیادی الفاظ کی وضاحت ضروری ہے۔ احساس، جذبہ اور تصور۔ ان میں اور تخیل میں فرق ہے۔ درد کی ٹیس، ہوا کے جھونکے اور آگ کی تپش کو محض محسوس کیا جاسکتا ہے۔ غصہ، رحم اور خوف ذہن کی مختلف حالتیں ہیں جن کا تعلق جذبات سے ہے۔ نظر سے گزری ہوئی اشیا کی تصویر کو ذہن میں لانا تصور ہے۔ تخیل میں اختراع کی صفت ہوتی ہے، جبکہ تصور محض حقیقت کا عکس ہے۔ اسی لیے تصور کو Mimesis اور تخیل کو Imagination کہتے ہیں۔ ارسطو نے Mimesis کی تعریف کو Imagination [اصطلاح استعمال کیے بغیر] سے ملانے کی کوشش کی ہے۔ واقعیت یا امکانی صورتِ حال تخیل ہی کے زمرے میں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ارسطو کی تعریف پر آج بھی توجہ دی جاتی ہے۔ امکانی صورتِ حال کا رشتہ استعارے سے ہے۔ یہی وہ اساس ہے جس پر ارسطو نے استعارے کی تعمیر کی۔ لونجائنس [Longinus] استعارے کو شاعری کے لیے تزئین کا سامان

بتاتا ہے، جبکہ ارسطو نے استعارے کو کلام کا جوہر کہا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے صحیح کہا ہے کہ یہاں "استعارہ محض ایک تزئینی یا ضمنی وصف نہیں بلکہ ایک فلسفیانہ حقیقت بن جاتا ہے۔" (12) قوتِ امکان کے تحت یہی تصور استعارہ آگے چل کر کولرج اور ورڈز ورتھ کے ہاتھوں رومانی تحریک کی بنیاد بنتا ہے۔ اسی بنیاد پر کولرج نے مغربی تنقید کی تاریخ میں اپنا مشہور نظریۂ تخیل پیش کیا اور یہ ثابت کیا کہ شاعری نقل نہیں بلکہ تخیلی تجربہ ہے۔

ارسطو استعارے کی تعریف کرتے ہوئے کہتا ہے:

"Metaphor consists in giving the thing a name that belongs to something else."(13)

ترجمہ: تبادلے کے ذریعہ کسی غیر مانوس نام کا اطلاق استعارہ کہلاتا ہے۔ (14)

استعارے کی مثال میں ارسطو چار جملے تحریر کرتا ہے:

- میرا جہاز یہاں کھڑا ہوا ہے۔
- سچ ہے کہ اوڈی سیوس کے عمدہ کارنامے دس ہزار ہیں۔
- کانسے کی تلوار نے جان نکال لی۔
- کشتی پانی کو کاٹ رہی تھی۔ [بوطیقا، باب: 21]

اٹھنا، بیٹھنا یا کھڑا ہونا جانداروں کی صفت ہے۔ لیٹنا، بیٹھنا یا کھڑا ہونا انسانوں کا کام ہے۔ جہاز لنگر انداز ہوتا ہے۔ یہاں لنگر انداز ہونے کو کھڑا ہونا کہا گیا ہے۔ یہ بیان کی خوبصورتی کے لیے استعارے کا استعمال ہے۔ اوڈی سیوس کے کارناموں کی تعداد بھی یہاں دس ہزار نہیں۔ دس ہزار سے مراد کثرتِ تعداد ہے۔ تلوار جان نہیں نکالتی۔ اس کا کام کاٹنا ہے۔ اسی طرح کشتی پانی نہیں کاٹ سکتی۔ پانی کاٹنا یہاں پانی ہٹانے کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ بیان کی یہ متبادل صورتیں استعارہ ہیں۔ خوبصورت استعارے تراشنا ہر کس و ناکس کے بس کی بات نہیں۔ نئے اور نادر استعارے تخلیق کرنا کوئی کسی سے نہیں سیکھ سکتا۔ اس کا تعلق انسان کی فطری صلاحیتوں سے ہے۔ [بوطیقا، باب: 22] ارسطو کے اس خیال کو آج تک نہ رد کیا جا سکا اور نہ اس میں توسیع ہو سکی۔

زبان کا استعاراتی نظام کیوں کر مرتب ہوا؟ اس کا جواب تاریخ انسانی کے اس اولین عہد سے شروع ہوتا ہے، جب آدمی اشاروں میں گفتگو کیا کرتا تھا۔ اشارہ کیا ہے؟ اشارہ بھی ایک

نوع کا مفروضہ ہے۔ ہماری زندگی میں مفروضے کی کیا اہمیت ہے؟ مفروضہ مجاز ہے یا حقیقت؟ یہ اسی قبیل کا سوال ہے کہ پہلے مرغی یا پہلے انڈا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ آدمی نے فرض کرنا سیکھ لیا۔ جب ہم نے اپنے اوپر دیکھا تو فرض کر لیا کہ وہ عرش یا آسمان ہے۔ نیچے دیکھا تو اسے فرش یا زمین تصور کر لیا، کہ یہ ہمارے لیے بچھائی گئی تھی۔ یہی زمین جب اونچی نظر آئی تو اسے پہاڑ کا نام دیا۔ آبِ رواں کو دریا کہہ دیا۔ ہر شے کو ہم نے شناخت عطا کی۔ مفروضات کا سلسلہ دائمی ہے۔ مفروضہ جب روزمرہ کا حصہ بن جاتا ہے تو اس کی استعاراتی معنویت کم ہو جاتی ہے۔ اس لیے ہر نیا استعارہ انسان کے زندہ ہونے کی علامت ہے۔ اس مضمون کے شروعاتی حصے میں، میں نے نطشے کا حوالہ دیا تھا۔ اس کا خیال ہے:

> Life would be strictly unthinkable without conceptual fictions such as 'time','space' and 'identity' which we impose upon the world.(15)

ہم نے نہ جنت دیکھی، نہ دوزخ۔ پھر بھی اس حوالے سے موہوم خیالات خلق کر لیے گئے ہیں۔ زندگی میں مفروضہ بار کیسے پاتا ہے؟ مفروضے کا اطلاق کیوں ضروری ہے؟ Lee Spinks نطشے کے تصورِ استعارہ کی شرح میں لکھتا ہے:

> [Nietzsche] broadens his argument by claiming that all of the concepts we employ to represent the 'true' structure of the world–such as 'space', 'time', identity' ,'causality' and 'number'–are metaphors we project on to the world to make it thinkable in human terms.(16)

مفروضہ فکشن ہی تو ہے۔ فکشن اس وقت تک بے معنی ہے، جب تک ہم اسے کسی مفروضے کے تحت بامعنی نہ بنائیں۔ ہم بڑی حقیقتوں کو جتنا سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں، وہ اتنی ہی مبہم کیوں ہو جاتی ہیں، کیوں کہ ہر حقیقت اپنے اندر لامحدود پہلو رکھتی ہے اور یہ لامحدود پہلو ہمیشہ مبہم ہوتا ہے۔ فانی زندگی کو نہیں سمجھ پائے تو اسے معمہ/ دیوانے کا خواب کہہ دیا۔ خلا، وقت، شناخت، تعداد، تجریدی تصورات ہیں۔ یہ وہ گہرے اور عظیم استعارے ہیں جن کے بغیر زندگی کی تفہیم ممکن ہی نہیں۔

اردو میں استعارے کی ماہیت پر غور وفکر اور اظہار خیال کا رواج عام نہیں۔ اب اردو میں تنقید کا کام نظریات کی تفہیم وتعبیر ہے۔ آج ایک مبتدی جب تنقید پڑھنا یا لکھنا شروع کرتا ہے تو اس کے ذہن میں یہ سوالات پیدا ہوتے ہیں کہ ترقی پسندی کیا ہے؟ جدیدیت کیا ہے؟ مابعد جدیدیت کی تعریف کیا ہے......؟ ادب سماج کا آئینہ ہے یا تنقید حیات؟ حالاں کہ ادب کی ماہیت کو سمجھے بغیر ان تصورات کا کیا کام؟ ہمارے آج کے ناقد کو لفظ ومعنی کے رشتوں پر غور کرنے کی زحمت نہیں۔ وہ متن کے اسرار اجاگر کرنے کے لیے یہ سوال نہیں کرتا کہ سیاق کیا ہے؟ معنی کے منابع کیا ہیں؟ تشبیہ کی ندرت کس میں ہے؟ استعارے کی ماہیت کیا ہے؟ علامت کیوں کر خلق ہوتی ہے؟ تمثیل کا بیان سے کیا تعلق ہے؟ ادب میں مبالغہ کیوں ضروری ہے؟ نشان، نقوش اور پیکروں کی کیا اہمیت ہے؟ آج کا ناقد اصرار کرتا ہے کہ شاعری میں شعریت ہونی چاہیے، لیکن وہ شعریت کے اسباب اور اس کی محتویات پر گفتگو نہیں کرتا۔ ہمارے ہاں حالی، شبلی، محمد حسن عسکری، کلیم الدین احمد، شمس الرحمٰن فاروقی، گوپی چند نارنگ، وارث علوی، شمیم حنفی اور قاضی افضال حسین جیسے کتنے ناقدین ہیں جو ادب کی نظری اساس پر سوچنے، اطلاقی نمونے پیش کرنے اور اس کے امکانات کو ضابطۂ تحریر میں لانے کی ہمت کرتے ہیں۔ کچھ لوگ کہیں گے کہ ہم استعارے کی اہمیت کا اعتراف کرتے ہیں، لیکن اس جھنجھٹ میں کیوں پڑنے جائیں۔ استعارے کا مسئلہ تو اہل بلاغت طے کریں، اور استعارہ ایسی کوئی شے بھی نہیں کہ اس کی تعریف یا تفہیم مشکل ہو۔ عروض وبلاغت کی کتابیں استعارے کے باب میں حرفِ آخر کا درجہ رکھتی ہیں۔ اگر یہ باتیں صحیح ہیں تو اپنے قارئین کا ذہن اس 'حرفِ آخر' کی طرف منتقل کرنا چاہوں گا:

استعارہ مجاز لغوی ہے[،] یعنی وہ ایسا لفظ ہے کہ جس معنی کے واسطے بنایا گیا ہے[،] اس معنی کے غیر میں مستعمل ہوا ہے[،] مشابہت کے علاقے سے۔

[حدائق البلاغت]/(17)

حقیقت اور مجاز کے درمیان اگر لگاؤ تشبیہ کا ہے تو ایسے مجاز کو استعارہ کہتے ہیں۔ استعارہ میں مشبہ بہ [وہ شے جس سے تشبیہ دیتے ہیں] کو عین مشبہ [وہ شے جس کو تشبیہ دیتے ہیں] قرار دیتے ہیں، لیکن کبھی کبھی دونوں کے مناسبات وصفات کا ذکر بھی آجاتا ہے۔ [علم بیان وعلم عروض]/(18)

استعارے کی اس نوع کی تعریفیں، ان کی چند اقسام اور مثالیں اگر 'حرف آخر' ہیں تو یہ مضمون لکھ کر میں نے وقت ضائع کیا۔ حالی پاگل تھے کہ [مقدمہ میں] استعارے پر صفحات سیاہ کیے۔ محمد حسن عسکری [استعارے کا خوف]، ممتاز حسین [رسالہ در باب استعارہ]، گوپی چند نارنگ [بیدی کے فن کی استعاراتی اور اساطیری جڑیں]، وارث علوی [استعارہ اور نرا الفاظ]، شمس الرحمٰن فاروقی [شعر، غیر شعر اور نثر / میر انیس کے ایک مرثیے میں استعارے کا نظام / میر کی زبان، روزمرہ یا استعارہ] اور قاضی افضال حسین [میر کی شعری لسانیات] نے اس موضوع پر شاید بیکار ہی قلم اٹھایا۔ ضرورت اس بات کی ہے کہ ادب کی اساس پر بار بار بحث ہو، تا کہ ہماری بنیاد کھوکھلی نہ ہونے پائے۔ ہمیں حالی کا شکر گزار ہونا چاہیے کہ اردو میں پہلی بار انھوں نے استعارے کو عام نہج سے ہٹ کر دیکھا اور یہ احساس دلایا کہ استعارے پر اہل بلاغت سے کہیں زیادہ اہل تنقید کی توجہ چاہیے۔ اس لیے کہ استعارے کی تفہیم بندھے ٹکے خطوط پر نہیں ہو سکتی۔ چند مثالوں سے اس کا حق ادا نہیں ہو سکتا۔ جس طرح زندگی ہر روز نیا لباس بدل رہی ہے، اسی طرح استعارہ بھی نئے نئے سیاق میں ظاہر ہو رہا ہے۔ اس کا ہر نیا روپ تنقید کو بحث اور مکالمے کی دعوت دیتا ہے۔ حالی لکھتے ہیں:

> استعارہ بلاغت کا ایک رکن اعظم ہے اور شاعری کو اس کے ساتھ وہ نسبت ہے جو قالب کو روح کے ساتھ۔ کنایہ اور تمثیل کا حال بھی استعارہ ہی کے قریب قریب ہے۔ یہ سب چیزیں شعر میں جان ڈالنے والی ہیں جہاں اصل زبان کا قافیہ تنگ ہو جاتا ہے وہاں شاعر انھیں [انھی] کی مدد سے اپنے دل کے جذبات اور دقیق خیالات عمدگی کے ساتھ ادا کر جاتا ہے اور جہاں اس کا اپنا منتر کارگر ہوتا نظر نہیں آتا وہاں انھیں [انھی] کے زور سے وہ لوگوں کے دلوں کو تسخیر کر لیتا ہے۔ (19)

استعارے کو بلاغت کا رکن اعظم کہنا اردو میں حالی سے قبل کسی کو نصیب نہ ہوا۔ حالی نے یہ بھی کہا کہ استعارے [وغیرہ] سے مدد نہ لی جائے تو شعر شعر نہیں رہتا، بلکہ معمولی بات چیت ہو جاتی ہے۔ اس نکتے سے ایک اہم سوال قائم ہوتا ہے۔ اگر یہاں بات چیت سے 'معمولی' کو حذف کر دیں تو سوال یہ بنتا ہے کہ استعارے کا گفتگو سے کیا علاقہ ہے؟ کیا گفتگو استعارے سے عاری ہوتی ہے؟ اگر گفتگو بھی استعارے کی حامل ہوتی ہے تو شاعری اور بات

چیت میں کیا فرق ہے؟ شاعری استعاراتی نظام میں تسلسل کا نام ہے۔ شاعری میں استعارے کی تہذیب اور تنظیم کا بھی خیال رکھنا پڑتا ہے، جبکہ گفتگو میں یہ تسلسل قائم نہیں ہو پاتا۔ اسی لیے گفتگو میں وہ گہرائی پیدا نہیں ہو پاتی، جو کسی ادبی تخلیق کا امتیاز ہے۔ یہ سچ ہے کہ گفتگو میں بھی استعارے چلے آتے ہیں، لیکن یہ کب ہوتا ہے؟ ہم گفتگو میں محاورے استعمال کرتے ہیں۔ محاورے کیا ہیں؟ یہ کیسے تشکیل پاتے ہیں؟ یہ باتیں الگ باب کھولتی ہیں۔ تنہا لفظ محاورہ نہیں بنتا۔ محاورے میں کم از کم دو لفظوں کا اجتماع چاہیے۔ 'روز روز' محاورہ ہے۔ اگر اس کی جگہ کہا جائے کہ 'دن دن' مت آیا کرو، تو روز روز کا مفہوم نہیں بنتا۔ اس لیے محاورے میں روایت بننے کی صلاحیت ہونی چاہیے، تاکہ استناد میں مسئلہ نہ ہو۔ اکثر محاورے استعاراتی اساس پر تشکیل پاتے ہیں۔ وہ محاورے جو انفعال پر مبنی ہوتے ہیں، ان میں ایک اسم اور ایک فعل مل کر مجازی مفہوم پیدا کرتا ہے۔ مثلاً ''سینہ پھٹ گیا، دل میں چھید پڑ گئے، آسمان ٹوٹ پڑا۔ تجھ کو کس کی نظر کھا گئی۔'' (20) کاغذ تو پھٹ سکتا ہے، سینہ نہیں۔ مٹی کا برتن تو ٹوٹ سکتا ہے، آسمان ٹوٹنے والی کوئی شے نہیں۔ اس لیے یہ ناممکنات، استعارے ہیں، اور عسکری صاحب کے بقول، محاورے محض خوبصورت فقرے نہیں، بلکہ اجتماعی تجربے کے ٹکڑے ہیں۔ یہ مربوط معاشرے کی پیداوار ہیں۔

مجازی پہلو محاورے کا ہو یا کسی بھی لفظ کا، یہ معنی خیزی میں اس لیے مد ہے کہ مجاز کا مطلب ہی 'تجاوز کرنا' ہے۔ استعارہ معنی کو پھیلاتا ہے۔ استعارے کی ماہیت پر شبلی نے کچھ بنیادی سوالات قائم کیے ہیں:

- استعارے کی حقیقت کیا ہے؟
- یہ کہاں اور کیوں کر کام آتا ہے؟
- اس میں ندرت اور لطافت کیوں کر پیدا ہوتی ہے؟
- کس طرح ایک بڑے سے بڑا وسیع خیال اس کے ذریعے سے ایک لفظ میں ادا ہو جاتا ہے؟ (21)

شبلی نے یہ سوالات اٹھا کر ذہانت کا ثبوت دیا، لیکن اصطلاحی اور روایتی افہام و تفہیم سے ہٹ کر ان کی فلسفیانہ اساس تلاش کرنے سے وہ قاصر رہے۔ محمد حسن عسکری اور ممتاز حسین، یہ دو حضرات ایسے ہیں، جنھوں نے اردو میں حالی کے بعد استعارے کو عام نہج سے گریز کر کے

دیکھنے کی کوشش کی۔ ان کے لیے استعارہ کوئی صنعت نہیں، جو بیان کے حسن کو چمکا دے۔ وہ استعارے میں کائنات کا مشاہدہ کرنا چاہتے ہیں۔ اسی لیے ممتاز حسین نے 'انقلابی استعارہ' کی اصطلاح وضع کی۔ استعارے کی رٹی رٹائی تعریف کے حامل حضرات اس استعارے کی تہ تک نہیں پہنچ سکتے۔ محمد حسن عسکری کہتے ہیں کہ استعارہ انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا وسیلہ ہے۔ یہ انسانی تجربے کی نسوں میں سے رستا ہے۔ استعارے سے انحراف زندگی سے انحراف ہے:

> اپنے ذہن کے ذریعے آدمی جبلتوں سے بھاگنا چاہتا ہے۔ لیکن ذہن کی کمین گاہ میں خود جبلت چھپی ہوئی بیٹھی رہتی ہے۔ غرض ہم زبان سے جو فقرہ بھی کہیں اس میں بھولا ہوا یا زبردستی بھلایا ہوا تجربہ یا پوری عمر کا تجربہ پوشیدہ ہوتا ہے۔ یعنی ہمارا ایک ایک فقرہ استعارہ ہوتا ہے۔ استعارے سے الگ 'اصل زبان' کوئی چیز نہیں۔ کیوں کہ زبان خود استعارہ ہے۔ چونکہ زبان اندرونی تجربے اور خارجی اشیا کے درمیان مناسبت اور مطابقت ڈھونڈنے یا خارجی اشیا کو اندرونی تجربے کا قائم مقام بنانے کی کوشش سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے تقریباً ہر لفظ ہی ایک مردہ استعارہ ہے۔ اصل زبان یہی ہے۔(22)

عسکری صاحب مردہ استعارے کی بات کرتے ہیں، یعنی زندہ استعارہ بھی کوئی شے ہے۔ اصل زبان استعارہ کیوں ہے؟ ہم نے ایک رقیق شے کو 'پانی' فرض کرلیا۔ مفروضہ استعارے کی کلید ہے، لیکن اس میں بعض رعایتیں/مماثلتیں بھی ہونی چاہئیں۔ ہر استعارہ اپنی اساس رکھتا ہے۔ روزمرہ/گفتگو یا اصل زبان میں پانی محض ایک پینے یا پیاس بجھانے والی چیز ہے۔ اس میں اجتماعی اتفاق ہے۔ یہی پانی جب ادبی تخلیق میں استعمال ہوتا ہے تو اس سے مراد زندگی ہوتی ہے۔ یعنی پانی اگر محض پیاس بجھانے والی کوئی شے ہو تو مردہ استعارہ ہے، اور اس سے مراد 'زندگی' ہو تو زندہ استعارہ ہے۔ ہر لفظ ایک مردہ استعارہ ہے۔ اس میں زندہ استعارہ بننے کی قوت ہوتی ہے۔ گویا ہر لفظ میں 'استعارہ' بننے کی صلاحیت پوشیدہ ہے۔ شاعر جب کسی لفظ میں روح پھونکتا ہے تو ایک نیا سیاق خلق کرتا ہے۔ اس طرح ایک نیا استعارہ وجود میں آتا ہے۔ شاعر کی عظمت اس بات میں ہے کہ اسے الفاظ پر کتنی قدرت ہے؟ وہ الفاظ کی کتنی گہرائی میں اتر

سکتا ہے؟ان کی کتنی تہوں کو دریافت کرسکتا ہے؟اس میں ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کی قوت ہے یا نہیں؟ اسی طرح کسی شاعر کو پرکھتے وقت یہ نہیں دیکھنا چاہیے کہ وہ کس گروہ یا مکتبہ فکر سے متاثر ہے؟ یہ اتنا اہم نہیں کہ اس کے موضوعات کیا ہیں؟اس کے ہاں سماجی اقدار اور اخلاق کے پیمانے کیا ہیں؟اس کا مطالعہ کتنا ہے؟اصل دیکھنے کی چیز تو یہ ہے کہ اس نے زبان اور شاعری کو کتنے نئے الفاظ دیے؟اس نے کتنے نئے استعارے خلق کیے؟کتنی نئی تشبیہیں تلاش کیں؟ کتنی نئی علامتیں وجود میں لائیں؟ کتنی نئی ترکیبیں تراشیں؟ پرانے استعاروں اور علامتوں میں اس نے کیوں کر روح پھونکی؟ کتنے الفاظ اس نے زندہ کیے؟انھی پہلوؤں سے پتا چلتا ہے کہ تک بندی/ قافیہ پیمائی اور معنی آفرینی یا تخلیقی وفور میں کیا فرق ہے۔فیض کا شعر ہے:

درِ قفس پہ اندھیرے کی مہر لگتی ہے
تو فیض دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

'اندھیرے کی مہر'نئی ترکیب ہے۔ یہ رات کا بھی استعارہ ہوسکتی ہے اور مایوسی کا بھی۔ یہاں ستارے زندگی کی رمق اور حوصلے کا استعارہ بن گئے ہیں۔ منطقی معنی میں دل کے اندر ستارے نہیں سما سکتے۔ یہ بیان کا حسن ہے۔ یہ تخلیقی منطق ہے۔ یہی استعارہ ہے۔ ہر نیا استعارہ زندگی کا ایک نیا تجربہ ہے۔شاعری تجربے سے بنتی ہے اور تجربہ جب استعارے میں ڈھلتا ہے تو معنی کی دنیا آباد ہوتی ہے۔لفظ و معنی کی کشاکش تو ازلی ہے۔لفظ ایک سمندر ہے۔ اس کے اندر ایک کائنات بند ہے۔لفظ گنجینۂ معنی کا طلسم ہے:

''گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے

طلسم سانپ کی اس تصویر کو بھی کہتے ہیں، جو خزانوں اور دفینوں پر حفاظت کی خاطر بناتے ہیں۔گویا طلسم اس شعوری کوشش سے عبارت ہے جو خزانوں تک رسائی کو ناممکن بنادے۔کلام غالب میں معنی کو مخفی رکھنے یا قاری کی رسائی سے محفوظ رکھنے کا طلسم [شعوری کوشش] ''لفظ'' ہے کہ یہی معنی تک رسائی کو ناممکن بنادیتا ہے۔''......قاضی جمال حسین/(23)

لفظ گنجینۂ معنی کا طلسم کیوں ہے؟ اس میں سمندر کی سی گہرائی اور گیرائی کیوں ہے:

سمندر کی تہ میں
سمندر کی سنگین تہ میں
ہے صندوق......
صندوق میں ایک ڈبیا میں ڈبیا
میں ڈبیا......
میں کتنے معانی کی شمعیں......
وہ شمعیں کہ جن پر رسالت کے در بند
اپنی شعاؤں میں جکڑی ہوئی
کتنی سہمی ہوئی!
(یہ صندوق کیوں کر گرا؟
نہ جانے کس نے چرایا؟
ہمارے ہی ہاتھوں سے پھسلا؟
پھسل کر گرا؟
سمندر کی تہ میں......مگر کب؟
ہمیشہ سے پہلے
ہمیشہ سے بھی سالہا سال سے پہلے؟)
اور اب تک ہے صندوق کے گرد
لفظوں کی راتوں کا پہرا
......وہ لفظوں کی راتیں
جو دیووں کے مانند......
پانی کے لسدار دیووں کے مانند!
یہ لفظوں کی راتیں
سمندر کی تہ میں تو بستی نہیں ہیں
مگر اپنے لاریب پہرے کی خاطر

وہیں رینگتی ہیں

شب و روز
صندوق کے چار سو رینگتی ہیں
سمندر کی تہ میں!

بہت سوچتا ہوں
کبھی یہ معانی کی پاکیزہ صبحوں کی پریاں
رہائی کی امید میں
اپنے غواص جادوگروں کی
صدائیں سنیں گی؟ [سمندر کی تہ میں/ن۔م۔راشد]/(24)

لفظ مبہم کیوں ہوتا ہے؟ معنی ہر دم پھسل کیوں جاتا ہے؟ ایک پہلو ختم نہیں ہوتا کہ دس حاضر ہو جاتے ہیں۔ ماں درگا کی طرح لفظ کے دس ہاتھ ہوتے تو بھی کوئی بات نہ تھی۔ اس کے تو سیکڑوں ہاتھ ہیں، اور معنی کی طلسمی انگوٹھی کس ہاتھ کی انگلی میں ہے، کسی کو نہیں معلوم۔ ماں درگا مسکرا رہی ہے کہ قاری متن میں تحلیل کیوں نہیں ہو جاتا!!!

استعارہ لفظ کے اسرار دریافت کرنے کا نام ہے۔ اس دریافت کی بنیاد مشابہتوں پر ہے۔ فن کار مناسبت پیدا کرنے کے لیے رعایتوں کا استعمال کرتا ہے، جو اپنے اندر دو پہلو رکھتی ہے۔ لفظی اور معنوی۔ ''رعایت معنوی اکثر براہِ راست استعارہ ہوتی ہے۔ رعایت لفظی استعارے کا التباس پیدا کرتی ہے۔''(25) تلازمے استعاروں کو قابلِ توضیح بناتے ہیں۔ اس لیے رعایتوں کا انکشاف شرحیات میں ایک مستقل باب ہے۔ مضمون اور استعارے میں کیا فرق ہے؟ دونوں کے مفہوم میں وسعت رعایتوں سے پیدا ہوتی ہے۔ یعنی رعایتیں جتنی ہوں گی، تہ داری اتنی ہی آئے گی۔ مضمون اور استعارہ، دونوں ایک ہی شے نہیں۔ زندگی ایک موضوع ہے۔ اس کے کسی ایک ضمن کو مضمون کیا جاتا ہے۔ استعارہ اس مضمون میں چنگاری بھر دیتا ہے۔ اس میں معنی کا جہان روشن ہو جاتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی رقم طراز ہیں:

استعارے کے باب میں مغربی مفکرین نے بہت لکھا ہے۔ ان کے علی الرغم ہماری شعریات میں استعارہ اتنا اہم نہیں۔ استعارے کی جگہ ہمارے یہاں [یعنی سنسکرت شعریات میں بھی اور عربی فارسی شعریات میں

بھی] مضمون کو مرکزی مقام حاصل ہے۔(26)

> ہمارے یہاں یہ خیال شروع ہی سے عام رہا ہے کہ استعارہ شاعری کا جوہر ہے۔......[یہ وہ] طریقہ ہے جس کے ذریعے ہم ایک ہی معنی کو کئی طریقے سے بیان کر سکتے ہیں۔ میر[تقی میر] کا زمانہ آتے آتے استعارے کی حیثیت مضمون کے تصور میں اس طرح ضم ہوگئی تھی کہ اس کا الگ سے ذکر بہت کم ہوتا تھا۔(27)

جب مضمون اور استعارہ الگ الگ چیزیں ہیں تو باہم ضم کیوں ہوئے؟ ہمارے یہاں جب یہ خیال شروع ہی سے عام رہا ہے کہ استعارہ شاعری کا جوہر ہے تو اس کی جگہ مضمون کو مرکزی مقام حاصل کیسے ہوا؟ فاروقی صاحب نے اس کی وجہ بیان نہیں کی۔ سنسکرت شعریات کا معاملہ عنبر بہرائچی پر چھوڑیے۔ اردو شعریات میں استعارے پر بحث کی صورتِ حال یقیناً وہی ہے جو فاروقی صاحب نے بیان کی۔ یعنی ہما ری اولین تنقید [تذکرے] نظری مباحث سے خالی ہے۔ ادب میں ایک ڈسپلن کی حیثیت سے تنقید کو ہم نے مغرب سے مستعار لیا۔ ولی کا شعر ہے:

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں
تا قیامت کھلا ہے بابِ سخن

یہاں مضمون کی جگہ استعارہ بھی فرض کیا جا سکتا ہے۔ ولی نے اس مضمون کو 'استعارہ' کی اصطلاح میں کیوں نہیں باندھا؟ غالب نے شاعری کو معنی آفرینی کہا۔ مضمون آفرینی کیوں نہیں کہا؟ اس لیے کہ وہ 'گنجینۂ معنی کے طلسم' پر ایمان رکھتے ہیں۔ مضمون میں یہ طلسم، استعارہ پیدا کرتا ہے۔ بقول محمد حسن عسکری: '[یہ] انسان اور کائنات کو ایک دوسرے میں مدغم کرنے کا وسیلہ ہے۔(28) اس وسیلے سے خوف، زندگی سے خوف ہے۔ اس وسیلے کی موت، زندگی کی موت ہے۔ اس لیے ہماری تنقید کو بھی بیدار ہونا پڑے گا، تا کہ یہ طلسم کہیں گم نہ ہو جائے۔ یہ سچ ہے کہ بعض استعارے گھس پٹ کر دم توڑ دیتے ہیں۔ ان میں عصری معنویت سے ہم آہنگ ہونے کی صلاحیت ختم ہو جاتی ہے۔ یہ اتنے افسوس کی بات نہیں، جتنا یہ کہ نئے استعاروں کی تخلیق کا سلسلہ موقوف ہو جائے۔ استعارہ تجربے کی دبازت کا نشان ہے۔ اس لیے تخلیقی سطح پر اس کی توانائی کا اعتراف لازمی ہے۔ استعارہ محض شاعری کی جاگیر نہیں، بلکہ ہر تخلیقی ساخت کا خاصہ

ہے۔ اگر آج کا کوئی ادیب استعارہ استعمال نہیں کرتا تو یہ زندگی سے فرار ہی نہیں، بلکہ خود ناشناسی بھی ہے اور فطرت کی عظیم نعمت کی ناقدری بھی۔ اگر کسی سماج میں استعارے خلق نہیں ہورہے ہیں تو اس کا مطلب اس کی حسیت کو گھن لگ چکا ہے۔ اس کے داخلی ڈھانچے کو کسی فقیر کی بددعا یا کسی مہان رشی کی شراپ لگ گئی ہے، اور اس کا ہر فرد بیمار ہے۔ عسکری صاحب نے کہا تھا کہ استعارے کی پیدائش کا عمل وہی ہے جو خواب کی پیدائش کا۔ (29) خواب کے لیے نیند شرط نہیں، لیکن جس دنیا میں خواب سے زیادہ لوگوں کو نیند پیاری ہو، وہاں استعارے کے لیے یقیناً خطرے کی گھنٹی ہے۔ انسان مشین بن جائے تو جیون نہیں جی سکتا۔ جس طرح اونچی عمارتوں میں مٹی کے گھروں کی خوشبو نہیں مل سکتی، اسی طرح 'حقیقت' کبھی خواب کا بدل نہیں بن سکتی۔ تو کیا ہمیں پھر جنگل کی طرف پلٹنا چاہیے؟ آج نہ وہ قیس ہے، نہ وہ صحرا۔ نہ وہ شیریں ہے، نہ وہ فرہاد۔ پھر بھی یہ دل پہاڑ کاٹ کر دودھ کی نہر نکالنا چاہتا ہے۔ اگر یہ خواب ہے تو خواب ہی سہی۔ مٹی کا بھید کسے معلوم:

اٹھو یہ منظر شب تاب دیکھنے کے لیے
کہ نیند شرط نہیں خواب دیکھنے کے لیے

[عرفان صدیقی]

○

(تخلیق، تخئیل اور استعارہ، مصنف: معید رشیدی، اشاعت: 2011 ناشر: عرشیہ پبلی کیشنز، نئی دہلی)

حواشی

(1) فیاض احمد وجیہہ، قیدیوں کے مزار پر [افسانہ]، مطبوعہ: جدید ادب، شمارہ:14 [جنوری تا جون 2010]، جرمنی، مدیر: حیدر قریشی، ص:226

(2) انتظار حسین، بکرم بیتال اور افسانہ، مشمولہ: علامتوں کا زوال، 1983، نئی دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ص:123

(3) وہاب اشرفی، قدیم مغربی تنقید، 2010، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ص:29

(4) ملک اشفاق، افلاطون: حیات، فلسفہ اور نظریات، 2009، لاہور، پاکستان: بک ہوم، ص:100

(5) کلیم الدین احمد، قدیم مغربی تنقید، 2004 [دوسرا ایڈیشن]، لکھنؤ: اترپردیش اردو اکادمی، ص:14

(6) محمد حسن عسکری، مجموعہ محمد حسن عسکری، 1994، لاہور، پاکستان: سنگ میل پبلی کیشنز، ص:980

(7) محمد ہادی حسین، مغربی شعریات، 1968، لاہور، پاکستان: مجلس ترقی ادب، ص:345

(8) Aristotle,On The Art Of Poetry,Translated by Ingram Bywater, 1959, London, Oxford University Press, PP:85-86

(9) خواجہ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعروشاعری، مرتبہ: وحید قریشی، 2002، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ص:114

(10) S.T.Coleridge,Biographia Literaria,1973,Edited with his Aesthetical Essays by J.Shawcross, Volume:I, Chapter:xiii, Oxford University Press,P:202.

(11) خواجہ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعروشاعری، مرتبہ: وحید قریشی، 2002، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ص:113

(12) ارسطو، شعریات، مترجم: شمس الرحمٰن فاروقی، 1998 [تیسرا اڈیشن]، نئی دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ص:30

(13) Aristotle,On The Art Of Poetry,Translated by Ingram Bywater, 1959, London, Oxford University Press, PP:71-72
(14) ارسطو،شعریات،مترجم:شمس الرحمٰن فاروقی،1998[تیسرا اڈیشن]،نئی دہلی:قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،ص:108
(15) Lee Spinks,Friedrich Nietzsche,2007,Noida,U.P.:Routledge,P:42
(16) Lee Spinks,Friedrich Nietzsche,2007,Noida,U.P.:Routledge,P:38
(17) شمس الدین فقیر،حدائق البلاغت،مترجم:امام بخش صہبائی،سال اشاعت:ندارد،لکھنؤ:منشی نول کشور،ص:41
(18) ڈاکٹر مجیب الرحمٰن،علم بیان و علم عروض،1981[دوسرا اڈیشن]،کلکتہ:عثمانیہ بک ڈپو،ص:45
(19) خواجہ الطاف حسین حالی،مقدمہ شعر و شاعری،مرتبہ:وحید قریشی،2002،علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،ص:212
(20) شبلی نعمانی،شعرالعجم[جلد چہارم]،2007[طبع جدید]،اعظم گڑھ:دارالمصنفین،شبلی اکیڈمی،ص:38
(21) ایضاً،ص:39
(22) محمد حسن عسکری،مجموعہ محمد حسن عسکری،1994،لاہور،پاکستان:سنگ میل پبلی کیشنز،ص:196
(23) قاضی افضال حسین،تحریر اساس تنقید،2009،علی گڑھ:ایجوکیشنل بک ہاؤس،ص:4
(24) ن۔م۔راشد،کلیات راشد،2004،دہلی:کتابی دنیا،ص ص:452-450
(25) شمس الرحمٰن فاروقی،شعر شور انگیز،2006[تیسرا اڈیشن]،نئی دہلی:قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان،ص:61
(26) ایضاً،ص:18
(27) ایضاً،ص ص:61-60
(28) محمد حسن عسکری،مجموعہ محمد حسن عسکری،1994،لاہور،پاکستان:سنگ میل پبلی کیشنز،ص:200
(29) ایضاً،ص:196

فرائڈ ادب اور لاشعور

لاشعور — فرائڈ سے قبل

جس طرح بارش کا برسنا ایک اتفاقی وقوعہ نہیں، بلکہ ایک طویل جغرافیائی عمل کے نتیجے میں سیاہ گھٹائیں آتی ہیں اور بارش کا پہلا قطرہ جرأتِ رندانہ سے کام لے کر سوکھی دھرتی کو جل تھل کر دیتا ہے، کچھ اسی انداز پر علمی نظریات کا فروغ ہوتا ہے۔ جس طرح بارش سے پہلے ہوا میں نمی ہوتی ہے اسی طرح ایک مخصوص نظریے کے باضابطہ مدون ہونے سے بہت پہلے مختلف افراد کی تحریروں میں وہ منتشر منتشر بکھرا ملتا ہے۔ یوں غیر محسوس طور پر اس کی بازگشت افکار اور اذہان میں رہتی ہے۔ تب کہیں ایک ایسی ہستی جنم لیتی ہے جو اس تصور سے وابستہ تمام امکانات کا جائزہ لے کر اور اس سے متعلق تمام جزئیات سمیٹ کر اسے ایک باضابطہ نظریے کی صورت میں اہل علم کے سامنے پیش کرتی ہے۔ سائنس کی چند اتفاقی ایجادات اور بعض دیگر استثنائی مثالوں سے قطع نظر یہ کلیہ بیشتر صورتوں میں صحیح نظر آتا ہے۔ افکار و اذہان میں اس بکھرے بکھرے مواد کے نظریہ بننے کے مدارج کی لانسلاٹ لاوہٹی (Lancelot Law Whyte) نے اپنی تالیف "The Unconscious Before Frued" میں یوں نشان دہی کی ہے:

> ''تصورات کی تاریخ میں ہمیں ایک خاص نوع کے تنوع کی مشابہت نظر آتی ہے۔ بالعموم ایک ابتدائی دور ایسا ہوتا ہے جس میں ایک مواد سے ملتی ہے۔ دوسرے دور میں وہ ایک موضوع کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے، جس کا مظاہرہ بحث مباحثوں کی صورت میں ہوتا ہے۔ بعض اوقات ایک اور مرحلہ بھی آتا ہے جس میں وہ واضح طور سے اثر پذیر نظر آتا ہے۔ علاوہ ازیں تصورات کے اثرات میں کمی بیشی کا چکر بھی چلتا رہتا ہے۔ چنانچہ بعض اوقات ان کے

فروغ میں رکاوٹ ہی نہیں ڈالی جاتی بلکہ شعوری یا لاشعوری طور سے انھیں نیا روپ دینے کی سعی بھی کی جاتی ہے۔"[1]

گو اس سے قبل بھی بعض مصنّفین نے اس امر پر زور دیا تھا کہ لاشعور فرائڈ کی دریافت نہیں اور نہ ہی یہ اصطلاح اس کی وضع کردہ ہے (جیسا کہ اکثریت ابھی تک یہی باور کرتی ہے) بلکہ یہ تصور اور اصطلاح دونوں فرائڈ سے پہلے تحریر میں آچکی تھیں لیکن لانس لاٹ کی محولہ بالا کتاب اس بنا پر بہت زیادہ اہمیت اختیار کر جاتی ہے کہ اس میں کمال محنت اور تحقیق و جستجو سے وہ تمام حوالے یکجا کر دیے گئے ہیں جن میں لاشعور کے تصور کی بازگشت سنی جا سکتی ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس نے خود بھی مارگیٹس (Margetts) کی اس رائے سے اتفاق کیا ہے کہ:

"طلوعِ تہذیب سے ہی انسان اس حقیقت سے کسی نہ کسی حد تک آشنا رہا ہے کہ بیدار شعور سے ہٹ کر بھی ذہنی کارکردگی ہوتی ہے، چنانچہ اس امر کی توثیق کے لیے ہندوؤں کی اپنشد اور قدیم ہندی اور یونانی تہذیبوں کے علاوہ دیگر تہذیبوں سے بھی اس نوع کا مواد دستیاب ہو سکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ قدیم اور جدید عہد ناموں کے علاوہ افلاطون، دانتے، سرواس اور شیکسپیئر کی تحریروں سے بھی اس کی تفہیم آشکار ہوتی ہے۔"[2]

جہاں تک لاشعور کی دریافت کا تعلق ہے، تو لانس لاٹ کے بقول دریافت کا یہ عمل 1700 سے لے کر 1900 تک دو صدیوں پر محیط ہے۔ تحقیقات سے یہ امر پایۂ ثبوت کو پہنچ چکا ہے کہ جرمنی، انگلینڈ اور فرانس میں کم از کم پچاس ایسے مفکر اور اہل قلم ملتے ہیں جن کی تحریروں میں 1680 سے لے کر 1880 تک لاشعور کی دریافت کے عمل کا مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ان دو سو سالوں میں لاشعور کا وجود ثابت کر دیا گیا تھا۔ انیسویں صدی میں تو صرف اس کے تشکیلی عناصر دریافت کیے گئے[3] لانس لاٹ نے اس دلچسپ حقیقت کی نشاندہی بھی کی ہے کہ لاشعور کی دریافت کے عمل میں جرمنی نے سب سے زیادہ اور فرانس نے سب سے کم کردار ادا کیا۔ جب کہ انگلینڈ میں کیے گئے کام کا گو زیادہ چرچا نہ ہوا لیکن اہمیت میں وہ کسی لحاظ سے کمتر نہیں۔"[4]

جہاں تک شعور اور لاشعور کی اصطلاح کا تعلق ہے تو اس کے بقول conscious (شعور) کا لفظ انگریزی زبان میں inwardly sensible or aware کے مفہوم میں 1620، consciousness 1678 میں اور self-consciousness 1690 میں پہلی مرتبہ استعمال کیے

گئے۔ جرمنی میں یہ الفاظ[5] جرمنی میں آج کے مروج مفہوم میں لاشعور 'Unbewusstsein' اور شعور 'Bewusstlos' پہلی مرتبہ 1776 میں ای۔ پلاٹنر (E. Platner) نے استعمال کیے تھے۔ اسی دور میں گوئٹے، شیلر، شیلنگ نے 1780 اور 1820 کے دوران میں ان کے استعمال کو مقبول بنا دیا۔ جب کہ انگریزی میں 'unconscious' پہلی مرتبہ 1750 میں استعمال کیا گیا۔ اٹھارہ سو عیسوی کے بعد ورڈز ورتھ اور کولرج کی تحریروں میں یہ لفظ عام استعمال ہو رہا تھا۔ گو 1850 تک یہ دونوں الفاظ جرمنی میں بکثرت استعمال ہو رہے تھے۔ اسی دور میں انگلینڈ میں بھی ان کا رواج ہو رہا تھا لیکن فرانس میں اس وقت تک یہ لفظ نا معلوم تھا۔ امیل (Amiel) نے غالباً پہلی مرتبہ 'inconscient' کا لفظ 1860 میں استعمال کیا۔ اس وقت تک یہ لفظ اپنے انفرادی مفہوم سے عاری صرف جرمن تراجم میں نظر آتا تھا۔ 1862 میں مطبوعہ ایک فرانسیسی لغت میں پہلی مرتبہ یہ لفظ 'بہت کم استعمال ہونے والے' کے مفہوم میں شامل کیا گیا اور کہیں 1878 میں 'Dictionnaire De L, Academic Francaise' میں اس لفظ کو بھی جگہ مل سکی۔[6] یوں ہم دیکھتے ہیں کہ انسانی ذہن نے صرف شعور سے لاشعور کے لفظ تک پہنچنے کا فکری سفر 130 برسوں میں طے کیا۔ ویسے لانس لاٹ کی تحقیقات کے مطابق لاشعور کی تفہیم کے سلسلے کا آغاز یونانی طبیب اور تجرباتی عضویات کے بانی گیلن (Galen)(130-200) سے کیا جاسکتا ہے۔ اس کے بعد سے اس نے یہ اسماء گنوائے ہیں: پلوطینس، سینٹ، آگسٹین، سینٹ تھامس، اقینس، دانتے، مانٹین، سروانٹس، شیکسپیئر، ڈسکارٹس، پاسکل، سپینوزا، سر تھامس براؤن، ہنری مور، جان ملٹن، جان ڈرائڈن، روسو، ڈیوڈ ہارٹلے، ہیوم، کالٹ، فشٹے، میسمر، شیلنگ، گوئٹے، شلر، وغیرہ ___ ڈاکٹر محمد اجمل نے اس کتاب پر تبصرہ کرتے ہوئے جہاں اسے دل کھول کر سراہا اور یہ لکھا ہے:

> ''یہ کتاب اس باثمر تاریکی کے بارے میں ہے جس کے بطن سے صبح کی سرخی جنم لیتی ہے۔''

وہاں یہ اعتراض بھی کیا:

> ''وہیٹی نے ماسو (Massow)، ہارٹ مان (Hartmann)، ژونگ اور اس کے مقلدین کا حوالہ نہیں دیا، حالانکہ یہ اس میدان میں تحقیقات کر چکے تھے۔
> ماسو نے نارمل افراد اور بالخصوص تخلیق کاروں کے بارے میں جو کام کیا اور خاص طور سے احتیاجات کی تدریج پر اس کا نظریہ وہیٹی کی کتاب میں پیش

کیے گئے انداز نظر سے کلی طور پر ہم آہنگ نظر آتا ہے۔"[7]

کئی صدیوں پر محیط ان ناموں میں ہر ذہن اور شعبۂ علم سے وابستہ حضرات ملتے ہیں۔ غیر ضروری طوالت سے احتراز کی بنا پر نہ تو یہ فہرست اسا مکمل ہے نہ ان تحریروں سے اقتباسات لیے گئے ورنہ ان میں سے بعض مفکرین نے تو لاشعور کا نام لیے بغیر ہی کچھ کہا ہے جس سے ہم آج واقف ہیں، لیکن ان متعدد اسما سے جو جرمنی، فرانس انگلستان اور دیگر یورپی ممالک کے تھے، کم از کم اتنا تو ثابت ہو جاتا ہے کہ لاشعور کا تصور پہلے اپنی ابتدائی اور بعد ازاں تدریجی ارتقائی صورت میں یورپ کے کئی نامور اہل قلم کی تحریروں میں بوئے گل کی طرح منتشر رہا ہے۔ سترہویں صدی کے اختتام تک یہی حالت رہی لیکن اٹھارہویں صدی اور اس کے بعد انیسویں صدی میں لاشعور کا تصور واضح سے واضح تر ہوتا گیا۔ اس ضمن میں لانس لاٹ وہائٹ کا تجزیہ بہت اہم ہے جس کے بقول:

"اٹھارہویں صدی اور انیسویں صدی میں لاشعوری ذہن کا تصور جن دو خطوط پر نشو و نما پاتا رہا، ان کا جداگانہ مطالعہ کیا جا سکتا ہے۔ ویسے بعض اہل قلم کی تحریروں میں ان رجحانات کا امتزاج بھی ملتا ہے۔ ان میں سے پہلا رجحان تو مفصل کوائف اور تفصیلی مواد کا سائنٹفک مطالعہ تھا۔ اس صورت میں شعوری زندگی واضح طور پر معلوم حقائق کی روشنی میں فرد کے لاشعور ذہنی اعمال کا محتاط مطالعہ کیا جاتا تھا۔ یوں سمجھیے کہ یہ مطالعہ گویا اوپر کیا جاتا تھا۔ یہ نفسیات کی سائنس کا راستہ تھا اور اس راستے کے لاتعداد رہروؤں میں سے یہ نام نمایاں حیثیت کے حامل ہیں: لیبنیز (Leibniz)، کانٹ (Kant)، ہربرٹ (Herbart)، بینک (Benecke)، ونٹ (Wundt)، ہیملٹن (Hamilton)، ماڈسلے (Maudsley) فشنو اور لپس (Lipps) ... دوسرے راستوں کے مسافروں نے بیک جنبش قلم لاشعوری اعمال سے وابستہ عمومی خصائص کی شناخت پر زور دیا۔ یہ لاشعوری عوامل بحیثیت مجموعی انسانی ذہن کے بھی ہو سکتے تھے اور فطرت کے بھی۔ اسی طرح بحیثیتِ نوعیت یہ انفرادی بھی ہو سکتے تھے اور اجتماعی بھی۔ فلسفے میں اس انداز نظر کی اہم ترین مثالیں ہیگل، شلینگ، شاپن ہار، فیشنے اور غالباً وان ہارٹ مین کے یہاں ملتی ہیں...

انھوں نے قدم قدم پر علل واستدلال کی بیساکھیاں تھامنے کی بجائے بے خطر نامعلوم میں کود پڑنے کی جرأت کا مظاہرہ کیا۔"[8]

گو لاشعور سے وابستہ ان فلسفیانہ اور نفسیاتی مباحث کا مطالعہ خالی از دلچسپی نہیں لیکن اپنے موضوع کی حدود میں رہتے ہوئے اگر اس عہد کے چار نمایندہ شعرا گوئٹے، شیلر، ورڈز ورتھ اور کولرج کا مطالعہ کریں تو اس دلچسپ حقیقت کا انکشاف ہوتا ہے کہ فرائڈ سے بہت پہلے اپنے شاعرانہ وجدان اور حساسیت سے انھوں نے لاشعور سے گہری آگہی کا ثبوت دیا۔ ان میں سے اوّل الذکر دو جرمن ہیں جب کہ موخرالذکر انگلستان کے۔ ان کی تخلیقات 1770 سے 1830 کے درمیانی عرصے تک ہیں۔ ورڈز ورتھ "The Prelude" میں رقم طراز ہے:

"میری دانست میں لاشعور حسن سے مواصلت کا ایک انداز ہے۔"[9]

کولرج شاعر ہونے کے علاوہ ادبی نقاد اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ایک فلاسفر بھی تھا۔ ورڈز ورتھ کے ساتھ مل کر اس نے انگریزی ادبیات میں رومانی دبستان کی بنیاد رکھی۔ کولرج کی تحریروں سے یہ عیاں ہے کہ وہ لاشعور کے تصور سے پوری طرح سے آگاہ ہی نہ تھا بلکہ گوئٹے اور شیلر کی مانند فنکارانہ تخلیق میں شعور اور لاشعور کے لطیف اور لہر در لہر عمل کو بھی تسلیم کرتا تھا۔ چنانچہ اس کے بقول:

"ہر فن پارے میں خارجیت اور داخلیت کا امتزاج ملتا ہے، چنانچہ لاشعور میں شعور نفوذ کرنے کے بعد پھر اس میں اظہار پاتا ہے۔"

"تخیل کے دھندلکوں میں جنم لیتی زندگی کا ساعالم اور شعور کی دہلیز پر..."[10]

یہاں یہ واضح کر دینا ضروری ہے کہ کولرج کی تحریروں میں جدید نفسیات کے کئی تصوارت اپنی ابتدائی خام یا مجمل صورت میں ملتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دیگر نقادوں کے مقابلے میں کولرج میں زیادہ گہرائی تھی۔ اسے فلسفے کا رچا ہوا شعور تھا اور وہ جرمن فلاسفروں سے خصوصی طور سے متاثر بھی تھا۔ فلسفے نے اس کے تحلیلی ذہن کو مزید جلا بخشی اور یوں جدید نفسیات سے کہیں پہلے اس نے آج کے مباحث کی داغ بیل ڈالی۔ چنانچہ تخیل پر اس نے جو کچھ لکھا وہ آج کے کسی نفسیات داں کے قلم سے نکلا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ تھا تو وہ رومانی تنقید کا علم بردار مگر ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ اور ہربرٹ ریڈ اسے پہلا نفسیاتی نقاد قرار دیتے ہیں۔ یہ نہیں بلکہ ہربرٹ ریڈ کے خیال میں تو کولرج پہلا نفسیاتی نقاد ہی نہیں بلکہ ادبی تنقید میں لفظ سائیکلوجی بھی سب سے پہلے اسی نے

استعمال کیا تھا۔[11] اس نے سب سے پہلے یہ محسوس کیا کہ تخیل کا سرچشمہ لاشعور سے پھوٹتا ہے۔[12] یہ عجیب ہی معلوم ہو لیکن یہ حقیقت ہے کہ کولرج میسمر یزم کے نظریے کے بانی میسمر سے بہت متاثر تھا۔ اسی طرح اس نے خوابوں کی لاشعوری کی کارکردگی کا بھی خصوصی تذکرہ کیا ہے۔[13] اور سب سے بڑھ کر یہ کہ ژونگ نے اپنے جس نظریے کو اجتماعی لاشعور سے موسوم کیا اس کی ابتدائی صورت بھی اشارات کے روپ میں کولرج کی تحریروں میں دیکھی جا سکتی ہے۔"[14]

گوئٹے ایک عہد ساز شخصیت تھی۔ وہ بنیادی طور پر تو شاعر تھا لیکن فلسفے سے لے کر سائنس تک اس کی دلچسپیوں کا میدان بہت وسیع تھا۔ ہر شعبے میں اس نے اپنی انفرادیت کے جوہر دکھائے اس لیے لانس لائٹ وہیٹی کے الفاظ میں:

> "ماضی کے تناظر میں اس کا مطالعہ کرنے سے واضح ہو جاتا ہے، اور اس پر کوئی تعجب بھی نہیں ہوتا، کہ رومانی شعرا کی مانند اسے بھی لاشعوری ذہنی عوامل کی کارفرمائی کا شدت سے احساس تھا... یہ شعور اور لاشعور کو ناقابلِ تقسیم سمجھتے ہوئے انھیں ایک ہی وقوعے کے دو پہلو سمجھتا تھا... وہ ایک تخیل کو تحفہ سمجھتا تھا۔ اس نے روتھر کے نام اپنے ایک مکتوب میں اسے خالص فطرت قرار دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا تھا کہ اس کی کارکردگی غیر ارادی ہوتی ہے۔ بلکہ یہ تو ہماری قوت ارادی کے برعکس بھی کام کرتا ہے۔ تقریباً لاشعوری طور پر— اس کی تمام تحریروں میں اسی انداز کی بازگشت ملتی ہے... اس کے اسی انداز نظر سے ژونگ نے متاثر ہو کر فاؤسٹ کے دوسرے حصے کی تشریح کرتے ہوئے اسے لاشعور سے گہری دلچسپی کا مظہر قرار دیا۔"

لاشعور کے موضوع پر اس کے لاتعداد اقوال میں سے صرف ایک نقل کیا جاتا ہے، لیکن اس سے اس امر کا اندازہ لگانا دشوار نہیں رہتا کہ وہ انسانی زندگی میں لاشعور کو کتنی اہمیت دیتا تھا:

> "انسان مستقلاً حالتِ شعور میں نہیں رہ سکتا۔ اسے لازماً خود کو لاشعور کے حوالے کرنا ہوگا کیونکہ وہیں اس کی جڑ ہے۔"[15]

شیلر، گوئٹے کا گہرا دوست تھا اور اپنے وقت کا اہم ترین شاعر اور ڈرامہ نگار۔ اس نے جدید نفسیاتی تحقیقات سے بہت پہلے آزاد تلازمہ[16] (free association) کی اہمیت کو سمجھ لیا تھا۔ چنانچہ اس نے اپنے ایک دوست کو یہ نصیحت کی کہ تنقیدی استدلال کے جبر سے تخیل کو آزاد

کرانے کے لیے آزاد تلازمہ کا طریقہ اپنانا چاہا۔ اس نے فرائڈ اور تحلیل نفسی سے ایک صدی قبل دو ٹوک الفاظ میں یہ اعلان کر دیا تھا:

"شاعری لاشعور سے پھوٹتی ہے۔"17

ان چار نمائندہ مثالوں کا یہ مطلب نہیں کہ صرف یہی لاشعور اور اس کے عوامل سے واقف تھے، بلکہ ان کے علاوہ بہت سے دیگر تخلیقی فنکاروں کے ساتھ ساتھ فلاسفر اور بعض صورتوں میں تو طبیب اور سائنس داں بھی لاشعور کے وجود کے بارے میں سوچ اور لکھ رہے تھے۔ اس ضمن میں فرانسیسی فلاسفر مین ڈی بیران (Maine De Biran) کا نام آتا ہے جس نے ژین (Janet) کے خیال میں سب سے پہلے لاشعور کو شناخت کیا۔18 گو وہیٹی اسے تسلیم نہیں کرتا لیکن اس سے اس کی اہمیت کم نہیں ہوتی۔ پھر ہیگل آتا ہے جس کے خیال میں لاشعوری تاریخی محرکات انسان میں بالعموم لاشعوری ارادے کا روپ دھار لیتے ہیں۔19 ہیگل کے مقابلے میں شوپن ہار کے خیالات زیادہ اہم ہیں اور انھیں تصور لاشعور کے ارتقائی مدارج میں بطور خاص اہمیت دی جاتی ہے۔ اس ضمن میں اس کی معروف تصنیف "The World As Will and Idea" کا بطور خاص نام لیا جاسکتا ہے۔ اس نے لاشعور کے جن پہلوؤں پر بہت زیادہ زور دیا آج ہم ان سے آشنا ہی نہیں بلکہ ان کی اہمیت بھی مسلم ہے۔ اس نے پاگل پن کو جس انداز سے سمجھا وہ آج کی جدید نفسیات کے اصولوں کے عین مطابق ہے اور اوٹو رینک کے خیال میں تو شوپن ہار نے پاگل پن کے سلسلے میں جو کچھ لکھا وہ وہی ہے جس کے لیے تحلیل نفسی میں "Neurosis" کی اصطلاح استعمال کی جاتی ہے۔20

جرمن فلاسفر جے۔ ایف۔ ہربرٹ کو نفسیات اور تعلیم سے بھی گہری دلچسپی تھی۔ اس کی تحریروں نے لاشعور کی تفہیم میں اہم کردار ادا کیا۔ اس نے فرائڈ سے کوئی پون صدی قبل اس امر پر زور دیا تھا کہ قوی تصورات کمزور تصورات کو احاطۂ شعور سے نکال باہر کرتے ہیں، لیکن یہ لاشعوری تصورات ختم نہیں ہو جاتے، بلکہ جمع ہو کر اظہار کرکے کے لیے شعور پر بوجھ ڈالتے رہتے ہیں، اس لیے شعور کی دہلیز پر لاشعور میں نکالے گئے تصورات اور شعور میں موجودہ تصورات میں کشمکش جاری رہتی ہے۔ گو جزئیات میں اختلاف ہے لیکن فرائڈ کے لاشعور کا لب لباب بھی یہی بنتا ہے۔21

کرک گارڈ کا نام آج وجودیت کے بانی کی حیثیت سے مشہور ہے لیکن اس کی تحریروں

میں بھی لاشعور سے آگہی ملتی ہے۔ انگلستان میں سر ڈبلیو ہملٹن نے جرمن میں مروج خیالات اور نظریات کو انگریزی زبان میں مقبول بنایا۔ اس کے حلقۂ اثر میں آنے والوں میں سے کارپنٹر، مورل اور ماڈسلے اہم ہیں۔ ان کی تحریروں سے جنم لینے والے دبستان نے وی آنا میں فرائڈ کے اساتذہ کو متاثر کیا تھا۔ جرمنی میں گوئٹے کا ایک اور دوست اور اپنے وقت کا اہم طبیب سی۔ جی۔ کارس (C.G. Carus) لاشعور کے ارتقا میں اہم حیثیت کا حامل ہے۔ 1846 میں اس کی مشہور تصنیف 'سائیکی' طبع ہوئی۔ اس کتاب کی ابتدا ان منہ بولتی سطروں سے ہوتی ہے:

"شعوری زندگی کی تفہیم کی کلید لاشعور کے احاطے میں ملے گی۔"

وہیٹی کے بقول فرائڈ کی لائبریری میں کارس کی کئی کتابیں موجود تھیں۔ واضح رہے کہ اس نے لاشعور کے سلسلے میں جنس کی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی تھی۔ گو فرائڈ کی مانند یہ اسے منطقی انتہا تک نہ لے گیا۔[22]

کارپنٹر کی مشہور تصنیف "Principles of Mental Physiology" 1874 میں طبع ہوئی تھی مگر اس سے قبل وہ 1853 میں 'Unconscious Cereberation' کی مقبول اصطلاح وضع کر کے خصوصی شہرت حاصل کر چکا تھا۔[23] اس کے بعد نفسیات دانوں میں فشنے، فیخنر اور ونٹ کے اسما قابل ذکر ہیں۔ فیخنر کا خود فرائڈ بھی مداح تھا۔ فیخنر نے انسانی ذہن کو آئس برگ قرار دیتے ہوئے اس امر پر زور دیا تھا کہ آئس برگ کی مانند اس کے بہت تھوڑے حصے کا مشاہدہ کیا جا سکتا ہے۔ جب کہ ونٹ نے آج کے کسی ماہر تحلیل نفسی کی مانند لاشعور کی تخلیقی قوتوں پر زور دیتے ہوئے یہ لکھا:

"گو ہمیں اس کا کوئی شعور نہیں ہوتا لیکن یہ لاشعوری ذہن ہمارے لیے بنانے اور تخلیق کرنے والی ایک ہستی کی مانند ہے جو آخر میں پکا پھل ہماری جھولی میں ڈال دیتی ہے۔"[24]

ای۔ وی۔ ہارٹ مان (B, V. Hartmann) لاشعور کی تاریخ میں ایک خصوصی مقام کا حامل قرار دیا جا سکتا ہے۔ وہ جرمن مابعد الطبیعی فلاسفر تھا۔ 1868 میں اس کی نہایت ضخیم اور مبسوط تصنیف "Philosophy The Unconscikous" طبع ہوئی جس میں اس نے جرمن فلسفے اور یورپین سائنس کا فلسفہ، سائنس اور لاشعوری ذہنی اعمال کی روشنی میں مطالعہ کیا۔ کتاب کی مقبولیت کا اندازہ اس سے لگایا جا سکتا ہے کہ 1882 تک جرمنی میں اس کے نو ایڈیشن طبع ہو چکے تھے۔ فرانسیسی اور انگریزی زبانوں میں اس کے کئی تراجم کیے گئے۔ ہارٹ مان نے اس

امر پر زور دیا ہے کہ:

''لاشعور کی مابعد الطبیعیات روزمرہ کی زندگیوں کو سانچے میں ڈھالتی ہے۔''

اور اس کے خیال میں:

''عملی فلسفے کا اصول یہ ہے کہ وہ لاشعور کے مقاصد کی روشنی میں زندگی کے مقاصد طے کرے۔''25

اس ضخیم کتاب کی اہمیت کا لانس لاٹ وہیٹی کے الفاظ میں یوں اندازہ لگایا جاسکتا ہے:

''1868 کی ذہنی فضا کے لحاظ سے یہ ایک غیر معمولی کارنامہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ اس کتاب سے اس امر کی بھی توثیق ہوجاتی ہے کہ جب فرائڈ 12 برس کا تھا تو اس تصنیف میں لاشعوری ذہن کی کارکردگی کے 26 پہلوؤں کا تفصیلی مطالعہ کیا جاچکا تھا۔''26

لاشعور اب فلاسفروں کی کتابوں سے نکل کر وہیٹی کے بموجب 1870 تک آن فیشن ایبل اصحاب کا موضوعِ سخن بن چکا تھا جو اپنی گفتگو سے خود کو کلچرڈ ظاہر کرنا چاہتے تھے۔ یہی نہیں بلکہ اس دور میں بعض ایسے اہل قلم بھی مل جاتے ہیں جو لاشعور کے ہاتھوں معاشرے کی بعض اہم روایات اور مسلمات کے لیے خطرہ بھی محسوس کر رہے تھے۔''27

الغرض فلاسفروں، صوفیوں اور شعرا کے لاشعور کے بارے میں مبہم اور مجمل احساس سے لے کر ہارٹ مان تک صدیوں کا فاصلہ طے کرنے کے بعد لاشعور کا تصور نفسیات اور سائنس کی دنیا میں واضح تر صورت اختیار کرتا ہے۔ لیکن یہ داستان یہیں نہیں ختم ہوتی کیونکہ ہارٹ مان کے بعد وہ نام آتے ہیں جن کی تحریروں نے جدید نفسیات کے لیے ایک سائنسی بنیاد مہیا کی چنانچہ اب زمانہ آتا ہے ان لوگوں کا:

''شارکو (Charcot)، برنیم (Berneim)، دالبو (Delboeuf)، لوز (Lotze)، برٹرنڈ (Bertrand)، لپس (Lipps)، ژین (Janet)، برور (Breuer)، گالٹن (Galton)، توک (Tuke)، مورٹن (Morton)، پرنس (Prince)، جیمز میئرز (Myers) ہڈسن لمبروسو (Lombroso)۔''

ان سب کی تحقیقات اور نظریات فرائڈ کی Interpretatio of Dreams کی اشاعت 18 سے قبل منظر عام پر آچکے تھے۔

اس سے فرائڈ کی اہمیت کم کرنا مقصود نہیں، صرف اس امر کا احساس دلانا ہے کہ فرائڈ سے مدتوں پہلے بے شمار لوگ لاشعور کے بارے میں اظہار خیال کر چکے تھے۔ یہی نہیں بلکہ 1872 تا 1880 کے دوران جرمنی، فرانس اور انگلستان میں کم از کم چند ایسی کتابیں بھی ملتی ہیں جن کے نام میں لاشعور آتا تھا مثلاً 1872 میں مطبوعہ کارپنٹر کی تصنیف "Unconscious Action of the Brain"۔[28]

31 اگست 1899 کو فلس (Fliess) کے نام ایک مکتوب میں فرائڈ نے اس پر کسی قدر ناامیدی کا اظہار کیا تھا کہ 183 میں مطبوعہ ایک کتاب میں تھیوڈر لپس بعض ان امور کے بارے میں اظہار خیال کر چکا تھا جنھیں فرائڈ اپنے نظامِ فکر کی اساس سمجھتا تھا۔ اس سے یہ بھی عیاں ہو جاتا ہے کہ لاشعور پر قلم اٹھانے والے بعض اہلِ قلم سے خود فرائڈ بھی لاعلم تھا۔[29] اس طرح تحلیل نفسی کی ایک مشہور اصطلاح ایڈ (ID) نطشے کی وضع کردہ تھی جسے فرائڈ نے گروڈیک (Groddeck) کی تجویز پر قبول کیا تھا۔ نطشے نے ایڈ (Id) کو سائیکی کے غیر شخصی عناصر کے لیے استعمال کیا تھا۔[30]

تھیوڈر ریخ کے بقول:

> ''فرائڈ نے مجھے ایک مرتبہ بتایا کہ جرمنی کے طبعی سائنس داں اور فلاسفر پرسیلس (Paracelsus) 1493-1541 نے نیوراتی مریضوں کے علاج کے لیے جو طریقہ وضع کیا تھا وہ بالکل تحلیلِ نفسی کے مطابق ہے۔ گو اس سائنس داں کو نیم حکیم سمجھتے ہوئے سزا کا مستوجب گردانا گیا تھا۔''[31]

واضح رہے کہ خود فرائڈ نے بھی اسی سے ملتی جلتی بات کہی تھی: ''انائی قوت بیماری کے خلاف تحفظ ہے۔''[32]

فرائڈ کا نظریۂ لاشعور اور تحلیل نفسی

> ''مجھ ایسے شخص کے لیے کسی شغل کے بغیر زندگی گزارنا ناممکن ہے۔ ایک ایسا جذبہ جو روح کو گھلا کر رکھ دے اور جو شیلر کے الفاظ میں قاہر اور جابر بھی ہو۔ میں نے بھی اپنے جابر کو ڈھونڈھ لیا ہے اور اس کی خدمت گزاری میں کوئی کوتاہی نہیں کی۔ میرا جابر ہے — نفسیات جو ہمیشہ سے میری منزل مقصود رہی

ہے۔" (فرائڈ بنام ول ہیلم فلس نوشتہ: 25 مئی 1895)

فرائڈ نے نفسیات کے لیے اپنی محبت کے جس جذبہ کو قاہر اور جابر سے تعبیر کیا ہے، وہ محض عام قسم کی محبت نہ تھی بلکہ فرائڈ نے زندگی وقف کر دینے کے بعد نفسیات کو جن نظریات اور مسائل اور موضوعات سے روشناس کرایا ان کی اہمیت زمانے کے ساتھ کم ہونے کے بجائے بڑھتی جا رہی ہے۔ یہ فرائڈ کی انتھک محنت کا نتیجہ ہے کہ آج نفسیات سے انسانی زندگی کا ہر شعبہ متاثر ہو رہا ہے جیسے کہ سطور بالا میں واضح کیا گیا، فرائڈ سے بہت پہلے مفکرین لاشعور سے آگاہ تھے لیکن فرائڈ کی جدت فکر اور ذاتی اپج کا یہ کمال ہے کہ اس نے جن نئی راہوں کی طرف اشارہ کیا ان پر اب تک اہلِ قلم گامزن ہیں۔ ایک وقت تھا کہ اس کی کتابوں کی طرف خاص توجہ نہ دی جاتی تھی (اس کی سب سے مشہور اور نظریہ ساز کتاب "Interpretation of Dreams" کا پہلا ایڈیشن چار سالوں میں فروخت ہوا تھا)۔ لیکن آج فرائڈ اور اس کے نظریات کی تشریح و تعبیر اور تردید و مذمت میں بلا مبالغہ ہزاروں کتابیں لکھی جا چکی ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اب فرائڈ کے نام سے لاشعور 33یوں منسوب ہے۔ گویا وہ فرائڈ کا تخلص ہو۔۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فرائڈ نے پہلی مرتبہ لاشعور کے تصور کی نفسیاتی اصولوں کے مطابق تفہیم ہی نہ کی بلکہ لاشعور میں دبائی جانے والی خواہشات کا جنسی پس منظر بھی تلاش کیا۔ اس نے خوابوں کی اشاریت کی تشریح کے لیے بھی جنس کو کلید قرار دیا۔ اس پر مستزاد ایڈی پس (Oedipus Complex) الجھاؤ جس کی رو سے بچے کو اپنی ماں سے جنسی لگاؤ ہوتا ہے اور وہ باپ سے رقابت محسوس کرتا ہے۔ اسی سے طفلانہ جنسیت (Infantile Sexuality) کے نزاعی نظریے نے جنم لیا۔ الغرض فرائڈ نے جنس پر تحلیل نفسی کے نظریے کی رفیع الشان عمارت کی اساس استوار کی، اور اسی کے بارے میں شدید ردِ عمل کا بھی اظہار ہوا ورنہ محض لاشعور سے کسی کو چڑھ نہ ہو سکتی تھی۔ لاشعور تو ایک طویل عرصے سے علمی مباحث کا حصہ رہا تھا۔ یوں دیکھا جائے تو فرائڈ کی شہرت اور بدنامی کا سب سے بڑا سبب جنس کا نظریہ بنتا ہے۔ معاشرے نے اس جبلی احتیاج کو جس طرح سے دبا کر رکھا تھا اور اس سے وابستہ تقاضوں کی تکمیل میں رکاوٹوں کی جو دیواریں تھیں، فرائڈ کے نظریات براہِ راست ان سے متصادم ہوتے تھے۔ عام لوگوں کے ذہن میں جنس سے مراد صرف وہی کارکردگی تھی جس کا مرکزی نقطہ جنسی فعل ہے اس لیے عام لوگوں کے لیے یہ لفظ اچھا خاصا ہوا بنا ہوا تھا اور اس کے استعمال میں اتنا تکلف برتا جاتا تھا کہ معالجین بھی کھل کر گفتگو کرتے

ہوئے جھجکتے تھے لیکن فرائڈ نے جنس کے تصور اور اس سے وابستہ محدود مفہوم کی دنیا میں یہ کہہ کر انقلاب برپا کر دیا کہ جنس صرف تولید ہی سے مقصود نہیں بلکہ زندگی کی رنگارنگی اور تنوع اس کا ثمر ہیں۔ اگر فرائڈ نیک جنس کی جگہ کوئی اور بے ضرر سا لفظ جیسے محبت یا تولید وغیرہ استعمال کیا ہوتا تو شاید اس کی اتنی مخالفت نہ ہوتی مگر فرائڈ نے قبول عام کی خاطر اس کرخت لفظ کا استعمال ترک کرنا پسند نہ کیا۔

فرائڈ نے پہلی مرتبہ جنس کا رشتہ فرد کی شخصیت سے، ارتقائی قانون، ذہنی توازن، علم و ادب کی قدروں اور فن کے معائیر سے وابستہ کرتے ہوئے انسانی معاشرے کی ترقی کو اس کا مرہون منت قرار دیا۔ چنانچہ تحلیل نفسی پر اپنے پہلے خطبے میں اس نے اس امر پر بطور خاص زور دیا:

> ''جنسی تحریکات نے انسانی ذہن کی ثقافتی، فنکارانہ اور سماجی نوعیت کی اعلیٰ ترین کارگزاریوں کی تشکیل میں اہم ترین کردار ادا کیا ہے۔''[34]

اس جنس کا اظہار جس توانائی کے روپ میں ہوتا ہے اس کے لیے اس نے لبیڈو (Libido) کی اصطلاح استعمال کی۔ لاشعور چونکہ اس جنسی توانائی کا مظہر قرار پایا۔ اس لیے ایک وقت آیا کہ لوگوں کے ذہن میں لاشعور اور جنسی توانائی مترادف قرار پائے اور جنس چونکہ بری ہے اس لیے لاشعور بھی برا۔ لبیڈو کے ضمن میں یہ واضح رہے کہ اس اصطلاح کے استعمال میں بعض الجھنیں بھی پیش آتی ہیں۔ جنس اور جنسی جبلت کے دو پہلو ہیں۔ ایک جسمانی اور دوسرا ذہنی۔ اصطلاحی معنوں میں ہم جنس کو نفسی عضویاتی وقوعہ کہہ سکتے ہیں۔ لہٰذا اس کے اثرات صرف تولید و تناسل تک ہی محدود نہیں بلکہ اعصاب و ذہن بھی اس سے متاثر ہوتے ہیں۔ فرائڈ نے تحلیل نفسی میں لبیڈو کو موخرالذکر معنی میں استعمال کیا ہے۔

نظریہ لاشعور کے ضمن میں یہ امر واضح رہے کہ فرائڈ سے قبل اور اس کے بعد بھی ماہرینِ نفسیات لاشعور کی اصطلاح استعمال کرتے رہے ہیں لیکن ان سب کا اپنا اپنا مخصوص مفہوم تھا۔ جہاں تک فرائڈ کا تعلق ہے تو لاشعور اس کے طریقۂ علاج یعنی تحلیل نفسی سے وابستہ ہے۔ کیونکہ اس مقالے کے موضوع یعنی ادب اور تنقید پر بھی تحلیل نفسی کی تحقیقات اور لاشعور کے تصور نے گہرے اثرات ڈالے ہیں اس لیے اس موقع پر لاشعور کے ساتھ ساتھ تحلیل نفسی کا جائزہ سودمند ثابت ہوگا۔

ایوز ہنڈرک (Ives Hendrick) نے اپنی معروف تصنیف 'Facts and Theories

of Psycho Analysis' کی ابتدائیوں کی ہے:

''تحلیل نفسی شخصیت اور ذہن کی لاشعوری کارکردگی کی اس سائنس کا نام ہے جسے سگمنڈ فرائڈ اور اس کے شاگردوں کی تین نسلوں نے پروان چڑھایا۔''[35]

لاشعور کی مانند تحلیل نفسی کا استعمال بھی بعض اوقات اس کے اصل مفہوم سے ہٹ کر کیا جاتا ہے اس لیے اس کی حدود کا تعین لازم ہے۔ تحلیلِ نفسی کی حدود پر نگاہ رکھنی اس لیے بھی ضروری ہے کہ بعض اوقات تمام نفسیات کو تحلیل نفسی کے مساوی قرار دے دیا جاتا ہے جس سے علمی سطح پر بہت سی الجھنیں رونما ہوتی ہیں۔'' سیدھے سادے الفاظ میں تحلیل نفسی اس طریق علاج کا نام ہے جسے اعصابی مریضوں کے علاج کے لیے فرائڈ نے وضع کیا تھا جس کی اساس لاشعور اور اس کے مختلف مظاہر جیسے خواب وغیرہ کی تشریح و تفہیم پر استوار ہے اور جس میں جنس اور اس کے متنوع مظاہر اہم ترین کردار ادا کرتے ہیں۔ ہنڈرک کے الفاظ میں لاشعور کی تشریح یوں کی جاسکتی ہے:

''گو تحلیل نفسی شعور اس کے مختلف مظاہر سے بھی دلچسپی لیتی ہے لیکن لاشعوری تصورات وخیالات کی سراغ رسانی کے لیے جو طریق کار وضع کیا گیا اس کی بنا پر یہ ذہن کا ایک مخصوص علم قرار پاتا ہے۔ فرائڈ نے لاشعور کا لفظ دو مفاہیم میں برتا۔ ایک تو بطور صفت یعنی اس ذہنی وقوعہ کے لیے جس کے بارے میں فرد کو کوئی شعور نہیں ہوتا اور دوسرے اس ذہنی کارکردگی کے مشاہدات کے کلی مجموعہ کے طور پر — فرائڈ جب لاشعور کہتا ہے تو وہ اسی لحاظ سے ہے اور اس کا یہ مطلب نہیں کہ دماغ کا ایک مخصوص گوشہ باقی حصوں سے منقطع ہونے کی بنا پر لاشعور کہلاتا ہے۔ یہ تو ان تمام نفسیاتی ذہنی اعمال کے لیے آتا ہے جن سے خود فرد بھی آگاہ نہیں ہوتا اور نہ ہی توجہ یا مشاہدہ باطن سے وہ ان کا مشاہدہ کر پاتا ہے۔ بالفاظ دیگر لاشعور ان تمام خیالات و اعمال کے کل مجموعے کا نام ہے جو بلحاظ نوعیت لاشعوری ہوتے ہیں... ایٹم کے کیمیاوی تصور کی مانند لاشعور بھی اس بنا پر محض نظریاتی ہے کہ اس کا بلاواسطہ مشاہدہ ناممکن ہے لیکن یہ اس بنا پر تجرباتی بھی ہے کہ تمام انفرادی مشاہدات اور وقوعات کی توثیق اور

اثبات کے بعد منطقی لحاظ سے جائزہ لینے اور کچھ نتائج کا استعمال استخراج کیا جاسکتا ہے۔''36

فرائڈ کی اہمیت بھی اس لحاظ سے بنتی ہے کہ تحلیل نفسی کے طریق کار کے ذریعے اس نے لاشعور کو سائنسی بنیادوں پر سمجھایا۔ ورنہ اس سے قبل جب اسپنوزا، شاپن ہار، ہارٹ مان اور بعض دوسرے حضرات نے لاشعور کے بارے میں لکھا تو ان کا نقطۂ نظر فلسفیانہ تھا اور رویہ غیر سائنسی۔ جب کہ فرائڈ نے ان سب کے برعکس ایک سائنس داں کی مانند اسے کلینک کی چیز بنا کر عملی زندگی سے اس کا رشتہ تو استوار کر دیا۔ یہ نقطہ اس لحاظ سے بہت اہم ہے کہ اس کی روشنی میں ہم لاشعور اور تحلیل نفسی کی اس مقبولیت کو بھی سمجھ سکتے ہیں جس کی بنا پر مذہب، کلچر، ادب، تہذیب و تمدن اور فنون لطیفہ کا لاشعور، تحلیل نفسی کی روشنی میں تجزیاتی مطالعہ مقبول ہوا۔ فلسفیانہ مباحث میں لاشعور ایک مبہم اور پراسرار قوت تھی جس سے گو صوفی اور شعرا بھی واقف تھے لیکن اسے سمجھنا اور سمجھانا آسان نہ تھا۔ یوں فلسفہ کے حوالے سے لاشعور محض الجبرے کا 'لا' ہی بنا رہا لیکن فرائڈ نے جن سائنسی اصولوں کی روشنی میں اس کی کارکردگی پر روشنی ڈالی اور سب سے بڑھ کر یہ کہ اعصابی عوارض اور ذہنی امراض سے لے کر روزمرہ کے معمولات تک میں اس کی کارفرمائی ثابت کردی تو لاشعور پراسرار اور مبہم یا ماورائی یا ملکوتی نہ رہا بلکہ توانائی کے سرچشمہ کا روپ اختیار کر گیا—اور یہی فرائڈ کا اصلی کارنامہ ہے۔

فرائڈ کا نظریۂ ادب

فرائڈ نے دو اہم وجوہات کی بنا پر ادب سے خصوصی دلچسپی ظاہر کی۔ ایک تو اس لیے کہ وہ ادبیات کا شائق تھا گو بعد میں تحلیل نفسی کے لیے موزوں مثالیں 'اور بعض صورتوں میں تو اصطلاحیں بھی''37 تلاش کرنے کے لیے اس نے ادب پاروں کو تحلیل نفسی کے محدب شیشے میں رکھ کر پڑھا ہوگا لیکن پیشہ ورانہ دلچسپیوں سے قطع نظر اسے ادب سے خصوصی شغف رہا کہ تخلیق کاروں کی شخصیات اور ان کی تخلیقات میں اسے لاشعور کی رزم گاہ نظر آئی بحیثیت ایک معالج کے، فرائڈ کی دلچسپیوں کا مرکز انسانی ذہن کی متنوع کارکردگیاں اور ان سے وابستہ لاشعوری محرکات تھے۔ خواہشات اور ان کی آسودگی کے ضمن میں دباؤ، گریز، مراجعت اور امتناعات کی صورت میں انسانی سائیکی جس جنگ سے دوچار ہوتی ہے، اس میں اعصاب پر جو گزرتی

ہے اس کا مظاہرہ نفسیاتی مریضوں سے لے کر اعلیٰ ترین تخلیقی قوتوں کے حامل افراد تک بھی میں مل جاتا ہے۔ اس لیے اگر ایک طرف فرائڈ نے اپنے شفا خانے میں آنے والے نفسیاتی مریضوں کا مطالعہ کیا اور ان کی نفسی سرگزشتوں کو ناول کی مانند قرار دیا اور انھیں لکھنے کے لیے خود بھی ناول نگار بننے کی خواہش کا اظہار کیا تو دوسری طرف اس نے تخلیقات اور تخلیق کاروں کی بھی نفسی چھان پھٹک کی۔ اس لیے فرائڈ کے نظریۂ ادب کا مطالعہ محض ان اصولوں تک محدود نہ ہونا چاہیے جن کی امداد سے اس نے تخلیق کاروں کی نفسیات کو سمجھا اور سمجھایا بلکہ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ وہ خود ان اصولوں کی روشنی میں ادب پاروں کی کیا قدر و قیمت متعین کرتا ہے۔

اس ضمن میں یہ اساسی حقیقت بھی واضح رہے کہ فرائڈ ان معنی میں ادبی نظریہ ساز نہ تھا جن معنی میں ہم ڈرائڈن، کولرج، ورڈز ورتھ، میتھو آرنلڈ یا ٹی ایس ایلیٹ وغیرہ کا نام لیتے ہیں۔ یہ سبھی تخلیقی فنکار تھے اس لیے ان کی ادبی تنقید ان کی تخلیقی شخصیت سے منقطع نہ تھی۔ ادب و نقد سے ان ناقدین کی دلچسپی خالصتاً ادبی تھی کہ اول تا آخر یہ ادیب اور صرف ادیب تھے لیکن اس کے برعکس فرائڈ بنیادی طور پر ایک سائنس داں تھا اس لیے اسے تخلیق کاروں اور تخلیقات سے خواہ کتنی ہی گہری دلچسپی کیوں نہ ہو یہ دلچسپی بہرحال نفسیات کے تابع رہتی ہے۔ بالفاظ دیگر ادبی ناقدین کے برعکس فرائڈ نفسیات کے راستے پر چل کر ادب کی قلمرو میں داخل ہوتا ہے اس لیے وہ ادبیات کو ایک تخلیقی فنکار یا ادبی نقاد کی نگاہ سے نہیں دیکھتا۔ اس امر کا اندازہ تھیوڈر رِرخ کے اس بیان سے لگایا جاسکتا ہے — ایک موقع پر جب تھیوڈر رِرخ نے دو ڈراموں کا ادبی نقطۂ نظر سے تقابلی مقابلہ کرتے ہوئے ایک کو دوسرے پر ترجیح دی تو ''فرائڈ اس تنقید پر متعجب ہو کر بولا۔ ادب کے بارے میں ایسا رویہ اس کے لیے قطعی اجنبی ہے کیونکہ اس نے جمالیات کے حظ کے لحاظ سے کبھی بھی ادبیات کا تقابل نہ کیا تھا۔''38

یہی نہیں بلکہ ادب سے اثر پذیری میں بھی اس کا سائنسی انداز حاوی رہتا اور تھیوڈر رِرخ ہی کے الفاظ میں جیسے فرائڈ نے یہ بتایا تھا کہ ''فن پارے اور خصوصیات سے ادبیات اور سنگ تراشی کے نمونے اس پر گہرا اور دیرپا اثر کرتے تھے اور وہ اپنے مخصوص انداز کے مطابق انھیں سمجھنے کی کوشش بھی کرتا یعنی یہ جاننے کی کوشش کرتا کہ وہ کیوں اس پر اثر انداز ہوئے تھے۔''39

یہ امر خالی از دلچسپی نہ ہوگا کہ فرائڈ موسیقی سے لطف اندوزی کی صلاحیت سے بالکل عاری تھا۔''40

اور یہ بھی تھیوڈر ریخ ہی کا بیان ہے کہ فرائڈ نے اسے ادبی تخلیقات سے منع کر کے اپنی تمام صلاحیتوں کو نفسیات اور تحلیل نفسی کے لیے وقف کرنے کا مشورہ دیا تھا جس پر وہ عمل پیرا بھی ہوا۔''41

ان تمام بیانات سے یہ عیاں ہو جاتا ہے کہ فرائڈ کے لیے ادب کے مقابلے میں تحلیل نفسی کی کیا اہمیت تھی۔ یوں سمجھیں کہ وہ اسے نوشتہ تقدیر تصور کرتا تھا۔ چنانچہ 20 فروری 1929 کو آرنلڈ ژوگ کے نام ایک مکتوب میں اس نے لکھا:

''سب سے پہلے تو مجھے نفسی معالج بن کر اپنے مقدر کی تکمیل کرنی چاہیے۔''42

فرائڈ نے انسانی ذہن کی گتھیاں سلجھانے اور لاشعوری محرکات کی تفہیم کے لیے جو نظریات پیش کیے ان میں گو اس نے نظریۂ ادب میں تخلیق کاروں اور ان کی تخلیقات کی تفہیم و تحسین کے لیے ایک نیا اور منفرد معیار مہیا کیا۔ لیکن تحلیل نفسی سے وابستہ تصورات کے تناظر میں یہ نظریۂ ادب کوئی بہت انقلابی نظریہ نہیں ثابت ہوتا کہ یہ دیگر نظریات سے آزاد اور منفرد حیثیت کا حامل ہونے کے برعکس انھی کا عکاس ہے۔ اس لیے اسے زیادہ سے زیادہ اس کے بنیادی نظریات کی ضمنی پیداوار قرار دیا جاسکتا ہے۔ یہ کہہ کر فرائڈ کے نظریۂ ادب کی اہمیت کو نہ تو کم کرنا مقصود ہے اور نہ ہی دیگر نظریات کو ضرورت سے زیادہ اچھالنا۔ صرف اس امر کی طرف توجہ مبذول کرانا ہے کہ تحلیل نفسی کے 'کل' میں نظریۂ ادب محض ایک جز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ دنیائے ادب میں اس جز نے ہی ایک انقلاب برپا کر دیا اور یہ تنقیدی معائیر کے ٹھہرے پانیوں کے لیے بھاری پتھر ثابت ہوا۔

فرائیڈ نے تحلیل نفسی کی روشنی میں جو ادبی نظریہ پیش کیا وہ اپنی انفرادی صورت میں یا فرائڈ کے تمام نظریات سے عدم واقفیت کی بنا پر ایک عام قاری کو شاید درست نظر نہ آئے لیکن اس کے نظام فکر کے تناظر میں یہ ادبی نظریہ نہ صرف یہ کہ درست معلوم ہوتا ہے بلکہ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ادب کا نظریہ ایسا ہی ہونا چاہیے تھا۔ کم از کم فرائڈ کی حد تک۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فرائڈ نے جس طرح ذہنی صحت کے اصول ذہنی مریضوں سے اور اعصابی توازن کے اصول اعصابی خلل کی علامات سے اخذ کیے اسی طرح اس نے ادب کا نظریہ بھی اپنے مریضوں کی نفسی

سرگزشتوں سے حاصل کیا اسی لیے تو لائنل ٹرلنگ نے تحلیل نفسی کے ارتقاء میں اس لمحہ کو 'ڈرامائی لمحہ' قرار دیا ہے۔ جب فرائڈ نے نفسی معالجے کے ابتدائی ایام میں اپنے مریضوں کی کہانیوں کو لفظ بلفظ درست تعلیم کرلیا کہ بچپن میں بالغ افراد اور بعض صورتوں میں توان کے والدین نے انھیں اپنی جنسی خواہشات کا نشانہ بنایا۔ ہم سب جانتے ہیں کہ اس کے مریضوں نے اس یقین کا فرائڈ کو کیا صلہ دیا۔ شاید ہی ان میں سے کوئی سچ بول رہا ہو لیکن فرائڈ نے ان کی فینٹیسی کو حقیقت جانا۔ وہ جب اس نتیجے پر پہنچا کہ ان کے ادب میں بھی ایک صداقت ہے، ایک مقصد ہے، حتیٰ کہ ایک طرح کی خاص اہمیت بھی ہے تو وہ اس لیے تھا کہ اس نے ان مریضوں کے جھوٹ کے ضمن میں '' بے یقینی 43 کو معطل کر دیا تھا اور اس کے لیے مخصوص نوعیت کی ادبی ذہانت درکار ہے۔ ''44

یہ ہے وہ پس منظر جس میں فرائڈ کے نظریۂ ادب کا مطالعہ کرنا چاہیے۔ گو فرائڈ کی بیشتر کتابوں میں ادب اور ادبیات کے بارے میں خیالات ملتے ہیں۔ لیکن اس کے بعض مقالات اس ضمن میں خصوصی اہمیت کے حامل ہیں۔ ان مقالات میں غالباً 1908 میں مطبوعہ یہ مقالہ سرفہرست قرار دیا جاسکتا ہے: "The Relation of the Poet of Day-Dreaming"۔ یہ فرائڈ کے ان مقالات میں سے ہے جن سے صرف نظر ممکن نہیں۔ فرائڈ نے ابتداء اس سوال سے کی ہے کہ عام لوگ یعنی غیرادیب کوشش کے باوجود بھی یہ سمجھنے سے قاصر رہتے ہیں کہ تخلیقی فنکار کیسے تخلیق کرتے ہیں۔

فرائڈ کے خیال میں اس سوال کے جواب کے لیے بچپن کی طرف نگاہ ڈالنی ہوگی'' اور تخلیقی کارکردگی کے اولین نقوش کی تلاش کے لیے بچے کی طرف رجوع کرنا ہوگا۔ بچہ سب سے زیادہ محبت اور دلچسپی کا اظہار اپنے کھیل سے کرتا ہے۔ اور ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاید بچہ کھیل میں ایک تخلیقی فنکار سے مشابہ طرزِ عمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ یہ اس لیے کہ بچہ بھی کھیل میں اپنی ایک نئی دنیا بساتا ہے بلکہ زیادہ بہتر تو یہ ہے کہ وہ اپنی اس دنیا کی اشیاء کی حسب منشا از سرِ نو ترتیب کرتا ہے۔ یہ سمجھنا غلط ہوا کہ بچہ اپنی اس دنیا کے بارے میں سنجیدہ نہیں ہوتا۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اپنے کھیل کے معاملے میں ہر لحاظ سے سنجیدہ ہی نہیں ہوتا بلکہ اس کے جذبات واحساسات بھی اس سے مملو ہوتے ہیں۔ ''45

فرائڈ نے اس موقع پر اعلیٰ ذہانت کا ثبوت دیتے ہوئے کھیل کے حوالے سے تصور

حقیقت ابھارا ہے:

''کھیل کا متضاد سنجیدہ کام اور بامقصد مصروفیت نہیں بلکہ حقیقت ہے۔''[46]

گو بچہ کھیل کو حقیقی سمجھتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ اسے حقیقت سے ممیز کرتا ہے اور اسی بنا پر کھیل اور خواب بیداری میں امتیاز کیا جا سکتا ہے۔ فرائڈ کے الفاظ میں:

''ادیب بھی وہی کچھ کرتا ہے جو کھیل میں مگن ایک بچہ کرتا ہے یعنی فینٹیسی کی امداد سے وہ بھی ایک نئی دنیا تخلیق کرتا ہے۔ ایسی دنیا جسے کے بارے میں وہ خود بے حد سنجیدہ ہوتا ہے۔ گو وہ بھی اسے حقیقت سے ممیز کرتا ہے لیکن اس کے باوجود وہ ہر ممکن طریقے سے اسے پر کشش بنانے کی سعی بھی کرتا ہے۔ شاعرانہ تخلیق اور بچگانہ کھیل میں جو تعلق ہے، زبان نے اسے محفوظ رکھا ہے۔''[47]

فرائڈ نے اس موقع پر انگریزی زبان میں "Play"(کھیل) اور 'Plays' (ڈرامے) کے لسانی رابطے کو اجاگر کیا ہے۔ اگر اس نقطۂ نظر سے اردو کو دیکھیں تو یہاں بھی ڈرامے کے لیے کھیل کا لفظ مل جاتا ہے۔ تخلیق ادب کے سلسلے میں فرائڈ نے ادبی تکنیک کی طرف ہی توجہ دلائی ہے چنانچہ اس کے بموجب:

''شاعرانہ تخئیل کی غیر حقیقی فضا ادبی تکنیک کے لیے بعض اہم ترین نتائج کی موجب بنتی ہے کیونکہ وہ حوادث اور وقوعات جو عام زندگی میں باعث مسرت نہ بن سکتے تھے، ڈرامے کے روپ میں سامان لطف مہیا کرتے ہیں۔ اسی طرح بہت سے ایسے جذبات اور احساسات جو در حقیقت باعث کرب ہیں شاعرانہ تخلیق کے باعث ناظرین اور سامعین کے لیے باعث حظ بن جاتے ہیں۔''[48]

اب یہ تو واضح ہے کہ بلوغت کے بعد انسان بچہ بن کر نہیں کھیل سکتا اور اپنی دانست میں وہ اپنی اس مسرت کو بھی فراموش کر چکا ہوتا ہے جو کھیلوں سے وابستہ تھی۔ لیکن فرائڈ نے اس امر پر زور دیا ہے کہ ایک مرتبہ جس مسرت کا ذائقہ چکھ لیا جائے ذہن اسے کبھی فراموش نہیں کر سکتا۔ ہاں یہ ہوتا ہے کہ وہ کیفیت بھیس بدل کر کسی نئے روپ میں متبادل صورت اختیار کر لیتی ہے اس لیے بلوغت کے بعد انسان کھلونوں سے تو جی نہیں بہلاتا لیکن کھلونے کی متبادل صورت میں فینٹیسیز رونما ہوتی ہے اور یوں:

''وہ ہوائی قلعہ بناتا اور خواب بیداری سے من جاتا ہے۔ یہ میرا عقیدہ ہے کہ

ایسے لوگوں کی اکثریت ہے جو تمام عمر فینٹیسیز سے جی بہلاتے رہتے ہیں۔
یہ ایک اہم حقیقت ہے مگر مدتوں تک اس کی اہمیت نہ سمجھی گئی... بچے کے
برعکس بالغ بیداری کے ان خوابوں پر شرم ساری محسوس کرتا ہے اسی لیے وہ
دوسروں سے انھیں چھپا چھپا کر رکھتا ہے۔ یہ اس کا سرمایہ ہیں۔ وہ بڑے سے
بڑے جرم کا اعتراف کر سکتا ہے لیکن اپنے بیداری کے خوابوں پر سے پردہ نہ
اٹھائے گا۔"[49]

فرائڈ کے خیال میں بچے کے کھیل اور بالغ کے خواب بیداری کا نفسی محرک ایک ہے، ناآسودہ خواہشات کی آسودگی، بچہ کھیل کے ذریعے سے بالغانہ کردار ادا کرتے ہوئے خود کو بڑی عمر کا تصور کرتا ہے۔ وہ بچہ ہے لہٰذا اسے اپنا کھیل چھپانے کی کوئی ضرورت نہیں جب کہ بالغ ناآسودہ خواہشات کے بارے میں کھل کر بات نہیں کر سکتا۔ اسی لیے جب وہ خواب بیداری سے سامان آسودگی بہم پہنچانے پر بھی شرمساری محسوس کرتا ہے گویا انسانی زندگی میں اس شعر ایسی حالت ملتی ہے:

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے میرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

ان ہزاروں خواہشوں کے لحاظ سے خواب بیداری میں بھی تنوع کی کمی نہیں لیکن فرائڈ کے خیال میں ان تمام خواہشات کی جنس اور کچھ حاصل کرنے اور غلبہ پانے کی صورت میں درجہ بندی کی جا سکتی ہے۔ [50] ناآسودہ خواہشات کی آسودگی کے ضمن میں فرائڈ نے شبینہ خوابوں کی نفسی اہمیت پر بھی روشنی ڈالی ہے۔ [51]

فرائڈ نے افسانوں ناولوں اور مہماتی قصوں سے بحث کرتے ہوئے اس خیال کا اظہار کیا کہ ان کے مبہم جو ہیرو قارئین کو جو انائی تسکین مہیا کرتے ہیں، وہ دراصل ان کے مصنفین کے خواب بیداری کے مرہون منت ہوتی ہے۔ اور اسی خواب بیداری کے حوالے سے فرائڈ نے ان کہانیوں کی، جنھیں وہ انائی [52] کہانیاں کہتا ہے— نفسی اہمیت اجاگر کی ہے۔ جن میں ہر عورت ہیرو کے قدموں پر نچھاور ہوتی ہے حالانکہ یہ حقیقت کے برعکس ہوتا ہے۔ اسی طرح نفسیاتی ناولوں کے ہیرو کے باطن کی تصویر کشی دراصل خود مصنف کے اپنے مشاہدۂ باطن کی مرہون منت ہی ہے۔ [53] رہا یہ سوال کہ لکھنے والا کیسے لکھتا ہے تو فرائڈ کے الفاظ میں:

"فینٹیسیز کی امداد سے جو بصیرت حاصل ہوتی ہے اس کی بنا پر کچھ اس طرح

کی صورت حال کی توقع کی جاسکتی ہے یعنی ادیب جب کسی خاص واقعہ سے
بے حد متاثر ہوتو اس کے نتیجے میں بہت پہلے کے کسی ایسے ہی واقعے کی جو
بالعموم بچپن کا ہوتا ہے ذہن میں یاد تازہ ہوجاتی ہے۔ اس کے زیراثر
آسودگی کی جوصورت جنم لیتی ہے وہ لکھنے کی صورت میں تسکین پاتی ہے۔
لیکن اس طرح سے کہ پرانی یاد اور نئے واقعے سے وابستہ عناصر کی پہچان
ہوسکتی ہے۔"54

اس بحث کو زیادہ بامقصد بنانے کے لیے فرائڈ نے ان تخلیقات میں امتیاز کیا ہے جو طبع زاد ہونے کے برعکس قدیم داستانوں، اساطیری قصوں اور اسی نوع کی دیگر چیزوں کو خام مواد کے طور پر استعمال کرتی ہیں۔ قدیم یونانی ڈرامہ نگاروں کے اپنے اور شیکسپیئر کے ڈرامے اس ضمن میں بطور مثال خاص پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ان کے بارے میں فرائڈ کا یہ خیال ہے:

"ان تخلیقات کے سلسلے میں بھی ادیب ایک خاص طرح کی آزادی سے کام
لیتا ہے جس کا اظہار انتخاب مواد اور پھر منتخبہ مواد میں ترامیم اور تبدیلیوں
سے ہوتا ہے اور یہ ہوتی بھی کافی تعداد میں ہیں۔ جہاں تک حصول مواد کا
تعلق ہے تو یہ اساطیر لجنڈ اور مافوق الفطرت عناصر پر مبنی نسلی خزانے سے
حاصل کیا جاتا ہے۔ گو نسلی نفسیات کا مطالعہ ابھی تک تشنہ تکمیل ہے پھر بھی
اس ضمن میں اتنا کہا جاسکتا ہے کہ اساطیر تمام قوم کی خواہشات پر مبنی فینٹیسیز
کا بگڑا روپ ہیں اور انھیں انسانیت کے عنفوان شباب کا قدیم خواب قرار
دیا جاسکتا ہے۔"55

فنکارانہ تخلیقات کے حسن ادا اور حسن تاثیر کے بارے میں فرائڈ نے اس خیال کا اظہار کیا کہ اگر عام لوگ اپنے پوشیدہ خواب بیداری اور فینٹیسیز کو منظر عام پر لائیں تو لوگ اس سے جمالیاتی حظ کی جگہ نفرت یا کراہت محسوس کریں گے جب کہ ان کے برعکس ادیب یہی کچھ کرتا ہے اور ہم اس سے حظ محسوس کرتے ہیں جو کئی ذرائع سے حاصل ہوتا ہے۔ فرائڈ کے بقول:

"ادب یہ سب کچھ کیسے کرتا ہے؟ یہ اس کا اپنا راز ہے اس کے فن کا راز اس
تکنیک میں مضمر ہے جس کی امداد سے وہ ہماری نفرت اور انتکراہ پر قابو پاتا ہے
جس کا تعلق ان رکاوٹوں سے ہوتا ہے جو فرد اپنے اور دوسروں کے درمیان

کھڑی کرتا ہے۔ اس کی تکنیک میں دو طریقوں پر انحصار کا اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ ادیب خواب بیداری میں تبدیلی پیدا کر کے انھیں ایسا روپ دیتا ہے کہ ان کی انائی خصوصیات دب جاتی ہیں۔ اس کے ساتھ ہی وہ ہمیں اس کی جمالیاتی ہیئت سے ایک طرح کی رشوت دیتا ہے یہ حظ ہم میں ایک اور طرح کی مسرت کا باعث بنتا ہے۔ یہ وہ مسرت ہے جو شدید دباؤ سے نجات کی صورت میں ذہن کے نہاں خانوں سے جنم لیتی ہے۔ ادب کی حقیقی مسرت ہمارے اذہان میں تناؤ سے آسودگی کی مرہون منت ہوتی ہے۔ یہ سب غالباً اس لیے ممکن ہوتا ہے کہ ادیب ہمیں اس منزل پر لے آتا ہے جہاں ہم شرمندگی یا ملامت کے احساسات سے ماورا ہو کر اپنے اپنے خواب بیداری سے لطف اندوز ہو سکتے ہیں۔'' 56

فرائڈ کے اس اہم مقالے کا یہ مختصر سا خلاصہ اس لیے لازم تھا کہ ادب ونقد کے ضمن میں فرائڈ کی تحریروں میں اسے خصوصی حیثیت حاصل ہے۔ اس لیے بھی کہ فرائڈ کے مقلدین یا تحلیل نفس کی روشنی میں ادب وفن کے مسائل سے بحث کرنے والے ناقدین ادب نے بھی اسے بے حد اہمیت دی ہے۔ اس مقالے میں جن اہم نکات کی طرف اشارہ کیا گیا وہ یہ ہیں:

(الف) کھیل کی نفسیاتی اہمیت اور اس کا خواب بیداری سے تعلق۔

(ب) فینٹیسیز کی نفسیاتی اور تخلیقی اہمیت۔

(ج) تخلیق ادب میں جنس کا کردار۔

(د) ادیب کا انتخاب مواد اور اس میں ترمیم وتبدیلیوں کی اہمیت۔

(ہ) اساطیر قوم کی فینٹیسیز ہوتی ہیں۔

(و) ادبی تخلیقات سے حاصل ہونے والے حظ کی نفسیاتی اہمیت۔

یہ چند بنیادی نکات ہیں ان میں سے بعض پر فرائڈ نے تفصیلاً لکھا جیسے ابتدائی چار نکات اور بعض پر اس نے زیادہ توجہ نہ دی جیسے اساطیر قومی فینٹیسیز ہیں۔ (بعد میں ژونگ نے اپنے اجتماعی لاشعور کے نظریے کی روشنی میں اس پر تفصیلی بحث کی۔۔) لیکن ایک بات ہے کہ اس مقالے میں نفسیاتی تنقید کے کئی بنیادی مباحث کا ذکر آگیا۔ وہ مباحث جن پر بعد میں آنے والوں نے دل کھول کر لکھا۔

حواشی

1. Whyte, Lacelot Law, "The Unconscious Before Freud", London, Tavistock Publications Ltd., 1967, p. 16
2. Ibid. p. 75
3. Ibid. p 63
4. The Unconcsious Before Freud
5. The Unconscious Before Freud, p. 43
6. Ibid. p 66-67

.7 روزنامہ پاکستان ٹائمز لاہور، 28 مارچ 1963

8. "The Unconscious Before Freud", p. 131-132
9. Ibid. p 133-134
10. Ibid. p 133-134
11. "The True Voice of Feelings", p. 172

12,13. Ibid, p. 173

14. Ibid, p. 177

.15 "The Unconscious Before Freud", p. 127-128

.16 گوفرائڈ نے "Interpretatiojn of Dreams" میں شیلر کے حوالے ہی سے آزاد تلازمے کا تذکرہ کیا تھا لیکن نارمن این ہالینڈ کے بموجب فرائڈ نے 1920 میں لکھا تھا کہ ہوسکتا ہے اس نے یہ طریقہ لڈوگ بورن (Ludwigborne) کے مضمون (The Art of Becoming an Original Writer in Three Days" سے دیکھا ہو۔ لڈوگ بورن 14 برس کی عمر میں فرائڈ کا پسندیدہ مصنف تھا۔(Hiddern Patterns, p. 165)

17. "Unconscious Before Freud,", p. 127
18. Ibid. p 136
19. "Unconscious Before Freud", p. 139
20. Ibid. p. 140
21. Ibid. p. 142-143
22. "Unconscious Before Freud", p. 148-149
23. Ibid. p. 155
24. Ibid. p. 160
25. Ibid. p. 164
26. Ibid. p. 164

27. Ibid. p. 163
28. Ibid. p. 170
29. "Unconscious Before Freud", p. 16-169
30. Ibid. p. 175
31. "Search Within", p. 13
32. "Collected Papers" (Volume4), p. 42
33. گو فرائڈ نے خود کو لاشعور کا دریافت کنندہ تسلیم کرنے سے انکار کر دیا لیکن تحلیل نفسی کے سلسلے میں اس نے کسی طرح کی کسر نفسی سے کام لیے بغیر "The History of Psychonaltic Movement" کا آغاز ان کلمات سے کیا تھا:

"تحلیل نفسی میری تخلیق ہے۔ دس برس تک میں اکیلا اس میں الجھا رہا۔ اس نئے شعبے نے میرے ہم عصروں میں جس غصہ کو جنم دیا میں تنہا اعتراضات کی صورت میں اسے برداشت کرتا رہا۔ اب جب کہ اس میدان میں اور بھی معالجین آ چکے ہیں تو میں یہ باور کرنے میں حق بجانب ہوں کہ تحلیل نفسی کو مجھ سے بہتر سمجھنے والا اور کوئی نہیں۔" Rill, A.A

"The basic Writings of Sigmund Freud", New York, The Modern Library, 1938, p. 933"

34. Freud, Sigmund, "General Introduction to Psycho Analysis", London, Hogarth Press, 1952
35. "Hendrick, Ives, "Facts and Theories of Psycho Analysis", New York, Dell Publishing Co., 1966, p. 19
36. "Facts and Theories of Psycho Analysis", p.20-21
37. Beyond Culture, p. 89

لائنل ٹرلنگ نے بالکل انھیں خیالات کا اظہار اپنے Freud and Literature مقالے میں بھی کیا تھا۔ ملاحظہ ہو: The Liberal Imagination, p. 52

38. "The Search Within", p. 11
39. Ibid., p. 386 40. Ibid, 41. Ibid., p. 387
42. The Letters of Sigmund Freud & Arnold Zwoig, p. 6
43. لائنل ٹرلنگ یہاں دراصل کولرج کے ادبی حظ کے بارے میں اس مشہور قول کی طرف اشارہ کر رہا ہے جس میں اس نے شاعرانہ عقیدے کی اساس بہ رضا و رغبت بے یقینی کی معطلی پر استوار کی تھی۔
44. "Beyond Culture", p. 92

45. "Collected Papers", Volume 4, p. 173-74
46. Ibid., p. 174
47. Collected Papers, Volme, p. 183
48. Ibid.
49. Ibid. p. 175
50. Collected Papers, p. 176
51. Ibid. p. 178
52. Ibid. p. 180
53. Ibid., p. 180
54. "Collected Papers", p. 181
55. Ibid., p. 182

مواد میں ترمیم اور تبدیلیوں کے بارے میں فرائڈ نے آرنلڈ ژوگ کے نام 11 مئی 1943 کو لکھے گئے ایک مکتوب میں بڑی وضاحت سے اپنے خیالات کا اظہار کیا۔ اس کے بقول:

''جہاں تک تاریخی حقائق کے مقابلے میں شاعرانہ آزادی کا تعلق ہے تو مجھے احساس ہے کہ اس ضمن میں میرے خیالات کافی سے زیادہ قدامت پسندانہ ہیں۔ اگر تاریخ یا سوانح میں خلیج ہو کہ اسے پاٹنا ناممکن ہو پھر تو مصنف اپنے تخیل سے کام لے کر ایک غیر آباد ملک میں جانور پیدا کر سکتا ہے۔ اسی طرح اگر تاریخی حقائق معلوم ہوں۔ لیکن زمانے کی بھول بھلیوں میں گم ہوں اور ان کے بارے میں وثوق سے کچھ نہ کہا جا سکتا ہو تو بھی وہ ان سے صرف نظر کر سکتا ہے اس لیے اگر شیکسپیئر یہ کہتا ہے کہ میکبتھ سکاٹ لینڈ کا ایک منصف مزاج اور سخی بادشاہ تھا تو یہ بات شیکسپیئر کے خلاف نہیں جاتی لیکن اس کے برعکس اگر حقائق مسلم ہوں اور ان سے آگاہی عام ہو تو مصنف پر ان کا احترام واجب ہے۔''

"The Letters of Sigmand Freud and Arnold Zweis", p. 77
56. Collected Papers, Volume4, p 183

O

(نفسیاتی تنقید: ڈاکٹر سلیم اختر، طباعت: جون 1986، ناشر: مجلسِ ترقی ادب، کلب روڈ، لاہور)

اجتماعی شعور کی ساخت

اجتماعی شعور یا collective consciousness کیا ہے؟ ــــ اصلاً یہ ایک تہہ در تہہ نظام ہے جس کا دائرہ مسلسل کشادہ ہو رہا ہے۔ اس کی قدیم ترین سطح کو آگاہی (awareness) کہنا مناسب ہے۔ یہ وہ سطح ہے جو انسان کو حسیات کے ذریعے حاصل ہوتی ہے۔ ان حسیات میں سے بنیادی حس لامسہ ہے جو ارد گرد کی اشیاء کو چھو کر ان کی موجودگی سے آشنا ہوتی ہے مگر اس کی زد محدود ہے۔ چنانچہ انسانی جسم نے لامسہ کو ثانوی حسیات سے لیس کیا ہے تاکہ لمس کا دائرہ وسیع ہو سکے۔ نتیجہ یہ ہے کہ انسانی جسم سامعہ کی مدد سے دور کی اشیاء کو سنتا ہے اور شامہ کی مدد سے انھیں سونگھتا ہے مگر اس سلسلے میں جس ایک حس کو بہت زیادہ اہمیت ملی ہے وہ باصرہ ہے ویسے بھی انسانی دماغ eye-brain ہے جو باہر کی 'موجودگی' کا ادراک باصرہ کے ذریعے کرتا ہے (اصلاً یہ بھی لامسہ ہی کی توسیع ہے کیونکہ باصرہ کی مدد سے انسانی جسم 'باہر کی دنیا' کو محسوس کر رہا ہوتا ہے) مگر محض دیکھنے یعنی فاصلے سے محسوس کرنے سے کچھ نہیں ہوتا جب تک کہ شعور شے کو دوسری اشیاء سے الگ کر کے اس کا ادراک کرنے پر قادر نہ ہو۔ لہٰذا جڑی ہوئی 'موجودگی' کے اجزا کو فرق کی بنا پر الگ الگ کرنا انسانی شعور کا دوسرا وظیفہ ہے مگر وہ محض الگ الگ نہیں کرتا بلکہ ہر شے کو ایک منفرد پہچان یا identity بھی عطا کرتا ہے یہ عمل انسانی شعور کا تیسرا وظیفہ ہے۔

ایک اور زاویے سے دیکھیں تو انسانی دماغی جدلیاتی عمل کا گرویدہ ہے وہ پہلے باہر کی موجودگی کو محسوس کرتا ہے پھر اسے جاننے کے لیے جڑواں متخالف یعنی binary opposites کو وجود میں لاتا ہے پھر اس دوئی یا عدم تسلسل کے باعث جو خلا پیدا ہوتا ہے اسے بھر کر 'موجودگی' کو بحال کر دیتا ہے مگر اس عمل سے موجودگی کا ادراک محسوساتی سطح سے اوپر اٹھ کر ذہنی سطح

پر ہونے لگتا ہے یوں دماغ کی مخصوص کارکردگی کے باعث حسی شعور ذہنی شعور میں منتقل ہو جاتا ہے۔

مگر سوال یہ ہے کہ انسانی دماغ جس کی مدد سے انسان اپنے شعور کے دائرے کو وسیع کرتا ہے بجائے خود کیا شے ہے نیز اس کے تفاعل کی نوعیت کیا ہے؟

حیاتیاتی سطح پر دماغ کی ساخت کے بارے میں خاصی جانکاری مہیا کی جا چکی ہے مگر اس کی اس مخصوص کارکردگی کے بارے میں ابھی حتمی سور پر کچھ نہیں کہا جاسکا جو ذہن mind کی تخلیق پر منتج ہوتی ہے بس یوں سمجھ لیجیے کہ ذہن یعنی mind ایک طرح کا نورانی ہالہ ہے جو دماغ کے اندر موجود نیورانز (Neurons) کے گرد نمودار ہوتا ہے بعینہ جیسے مقدس ہستیوں کی تصاویر میں سر کے گرد ایک نورانی ہالہ نظر آتا ہے۔

انسانی دماغ کے بارے میں یہ کہا گیا ہے کہ اس کا ارتقائی سفر نپے تلے قدموں کا سفر نہیں ہے بلکہ ایسی جستوں کا سفر ہے جن کی کارکردگی کے بارے میں پیش گوئی کرنا ممکن نہیں۔ تاہم اب تک انسانی دماغ تین واضح جستیں بھر چکا ہے۔ پہلی جست وہ تھی جب وہ reptilian دماغ میں ڈھل کر سامنے آیا۔ دوسری وہ جب اس نے mammalian دماغ کا روپ دھارا۔ آخری وہ جب وہ منطقی (rational) دماغ کی صورت میں نمودار ہوا۔

ریپٹیلین دماغ آگاہی یعنی awareness کے تنے سے پھوٹنے والی پہلی شاخ تھی۔ اس میں رینگنے والا reptile جبلت کی ننگی صورت میں کارفرما تھا اس کا کام خواہش کی فوری تکمیل تھا۔ بعد ازاں اس شاخ سے ایک اور شاخ پھوٹی جسے mammalian دماغ کا نام دیا گیا۔ اس دماغ کی زبان متخیلہ تھی۔ ہر چند کہ یہ دماغ جبلت سے منقطع نہیں تھا کیونکہ اسے ساری غذا جبلت ہی سے ملتی تھی۔ تاہم اس نے خالص جبلتوں کی دنیا کے علی الرغم متخیلہ کا ایک جہاں بھی تخلیق کیا۔ یہ دماغ اصلاً ایک خواب کار کا دماغ تھا جو فوری تسکین کو ملتوی کرنے پر مائل تھا۔ خواہش کی فوری تسکین جبلت کا تقاضا ہے مگر خواہش کو خواب میں تبدیل کرنا فوری تسکین کے عمل کو ملتوی کرنے کے مترادف ہے۔ یہ جبھی ممکن ہے کہ بنیادی جبلتوں کے مقابلے میں ثانوی جبلتیں وجود میں آ جائیں مثلاً جنسی تسکین کے مقابلے میں محبت یا عشق کے ذریعے تسکین کا حصول اور آواز کے بھاری متشدد روپ کے مقابلے میں لطیف غنائی روپ یعنی موسیقی کی نمود وغیرہ۔ اس دماغ کی خاص خوبی یہ ہے کہ اس میں ذہن (mind) کو جنم ملتا ہے مگر یہ ذہن

(mind) ابھی متخیلہ کی دھند سے الگ نہیں ہے لہٰذا اس میں رشتہ، 'میں اور تو' (I and thou) کا ابھرتا ہے اور یہ وہی رشتہ ہے جو بچے اور اس کی ماں میں قائم ہوتا ہے بچے کے لیے اس کی ماں الگ بھی ہے اور اس سے جڑی ہوئی بھی! محبت کا رشتہ اور کل میں جذب ہونے کا میلان، یہی دائیں دماغ کا امتیازی وصف ہے تاہم اس دماغ کے پاس 'زبان' موجود نہیں ہے یوں سمجھیے کہ جبلت کے بھاری وجود پر ایک مہین سی چادر ڈال دی گئی ہے جبلت نے ماحول کو موافق اور ناموافق میں تقسیم کیا تھا۔ متخیلہ نے اسے روشنی اور سائے میں، کل اور جزو میں، حقیقت اور خواب میں تقسیم کیا مگر اس طور کہ سایہ، روشنی کے ساتھ، جزو، کل کے ساتھ اور خواب، حقیقت کے ساتھ جڑا ہوا نظر آیا۔

انسانی دماغ کے حیاتیاتی ارتقا میں اگلا مرحلہ وہ تھا جب دائیں دماغ کی شاخ سے ایک اور شاخ اچانک پھوٹی جسے منطقی دماغ (rational brain) کہا گیا ہے یہ دماغ ایک طرح کا کمپیوٹر تھا جسے انسان آہستہ آہستہ بروئے کار لایا۔ اس بائیں دماغ کی تحویل میں 'زبان' بھی تھی یعنی وہ دائیں دماغ کا نطق تھا تاہم اس کی اپنی منفرد حیثیت بھی تھی وہ منطق کے آلات سے لیس تھا اور حقیقت کو 'میں اور تو' (I and thou) کے بجائے میں اور شے (I and it) میں تقسیم کرنے پر قادر بھی! آخر آخر میں اس نے شے یا it کو اس طور دیکھا کہ it کی I وجود میں آگئی۔

بائیں دماغ میں نمودار ہونے والی 'میں اور شے' کی تقسیم دائیں دماغ کی 'میں اور تو' کی تقسیم سے یوں مختلف تھی کہ موخرالذکر میں رشتہ کل اور جزو کا تھا (وہی قطرہ اور دجلہ کا رشتہ) جب کہ مقدم الذکر میں 'میں' اور 'شے' جڑواں متخالف binary opposites کی صورت میں واضح ہو کر ایک دوسرے کے روبرو آگئے۔ پہلی بار انسان کے منطقی دماغ نے جدلیت کا بھرپور مظاہرہ کیا یعنی 'حقیقت' کو پہلے دو میں تقسیم کیا پھر اس تقسیم سے جو درمیانی خلا یا gap نمودار ہوا اسے بھر کر ہموار سطح بحال کر دی جو دوبارہ تقسیم ہو گئی اور جدلیاتی عمل ایک بار پھر شروع ہو گیا۔ یہ ایسے ہی تھا جیسے ٹریفک کی روشنی سرخ اور سبز میں تقسیم ہوتی ہے مگر پھر درمیانی خلا کو زرد رنگ سے بھر دیا جاتا ہے اور روشنی بحال ہو جاتی ہے مگر ٹریفک تو جاری ہے لہٰذا روشنی سرخ اور سبز میں تقسیم ہوتی رہتی ہے۔ بائیں دماغ نے حقیقت کو جاننے کے لیے یہی جدلیاتی طریق دیگر شعبوں میں بھی آزمایا۔ چنانچہ جڑواں متخالف کا سلسلہ اس کی فکری ساخت کا اہم ترین تفاعل بن گیا۔ حقیقت' کو وجود/ موجود/ یانگ/ ین۔ رنگ/ پارول۔ متکلم لفظ/ لکھت۔ مرد/ عورت/ پرش/

پرکرتی اور اسی طرح absence/ presence/ profane/ sacred- object/subject وغیرہ میں تقسیم کرنا منطقی دماغ ہی کا وظیفہ تھا مگر دلچسپ بات یہ ہے کہ اس تقسیم میں اس نے ڈنڈی یوں ماردی کہ پہلی term مثلاً وجود، یانگ، پرش، متکلم لفظ، مرد وغیرہ کو افضل اور دوسری ٹرم term یعنی وجود، پارول، پرکرتی، لکھت اور عورت وغیرہ کو کم تر قرار دے ڈالا۔

'حقیقت' کے ادراک میں 'من وتو' اور 'من و شے' کے رشتوں میں ایک بنیادی فرق تھا 'من وتو' میں جز اور کل کا ربط باہم ابھرا تھا مگر 'من و شے' میں it اپنے ٹھوس وجود کے ساتھ I سے منقطع ہو کر کھڑا تھا۔ کارٹیزین فلسفے میں 'میں سوچتا ہوں اس لیے میں ہوں' کے الفاظ اس رشتے ہی کی تفسیر تھے جس میں I نے اپنے مقابل it کو پایا تھا تاہم اس نے بنیادی اہمیت I کو تفویض کر دی۔ قبل ازیں تصوف نے it کو مایا یا سراب قرار دے ڈالا تھا مگر کارٹیزین فلسفے نے it کو I کا مدمقابل قرار دیا اس جنگ میں I کا اندازِ تکلم رجز کی صورت اختیار کر گیا۔

بیسویں صدی میں subject کی I کو بتدریج پیچھے دھکیل دیا گیا۔ چنانچہ نطشے کے اعلان کہ ''خدا مرچکا ہے'' سے لے کر logo-centrism کو مسترد کرنے اور اسی حوالے سے presence- cigito' مرکز اور مصنف کی نفی کرنے کا سلسلہ I کو اس کی مرکزی حیثیت سے ہٹانے ہی کا مظہر تھا۔ اب it کو ایک ایسا دیار متصور کیا گیا جس کے اندر ہمہ وقت interactions ہو رہی تھیں یعنی becoming کا عمل جاری تھا مگر جس کی ساخت یا سسٹم قائم و دائم تھا۔ کچھ یہی صورت انسانی دماغ کے اندر بھی نظر آتی ہے جہاں نیورانز کے ازدحام اور مسلسل تبدیلی کے عمل کے گرد ذہن (mind) ایک نورانی ساخت کی صورت میں موجود ہوتا ہے کائنات پر اس کا اطلاق کریں تو مخصوص ہوگا کہ کائنات میں ایک زبردست تغیر کے باوجود ایک اجتماعی ساخت موجود رہتی ہے۔ اس اجتماعی ساخت کی ایک I بھی ہے یعنی اسے اپنی موجودگی کا شعور بھی ہے مگر یہ شعور جزو یا individual کا شعور ذات نہیں بلکہ کل یا totality کا شعور ذات ہے۔ گویا اب اجتماعی ساخت کی I فعال ہوگئی ہے سوال یہ ہے کہ جزو کی mind اور اس اجتماعی mind میں کیا رشتہ ہے؟ دوسرے لفظوں میں انفرادی شعور اور اجتماعی شعور کا آپس میں کیا تعلق ہے؟

جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں انسان کے حوالے سے اجتماعی شعور یعنی collective consciousness بجائے خود دو حصوں میں بٹا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور

ہیں! لیکن وہ مقام جہاں یہ دونوں ملتے ہیں، انفرادی شعور کی نمو کا مقام ہے۔ فرائڈ نے انسانی سائکی کو تین حصوں میں تقسیم کیا تھا۔ اڈ، سپر ایغو اور ایغو میں! ان میں سے اڈ کی یلغار کے راستے میں بند باندھنا تھا جب کہ ایغو ان دونوں قوتوں کے درمیان کھڑا تھا اڈ اس سے خواہش کی فوری تسکین کا مطالبہ کرتا تھا اور سپر ایغو اس پر زور دے رہا تھا کہ اڈ کی خواہش کو دبا دے۔

اس صورت حال کو ایک اور زاویے سے بھی دیکھا جا سکتا ہے۔ سب جانتے ہیں کہ گونڈوانہ نام کی tectopnic plate اور ایشیائی tectonic plate ازمنہ قدیم سے ایک دوسری کو مخالف سمتوں میں دھکیل رہی ہے۔ نتیجہ یہ کہ وہ مقام جہاں یہ دنگل ہو رہا ہے آہستہ آہستہ ایک ابھار یا bulge کی صورت میں نمودار ہو گیا ہے ہم اس bulge کو کوہ ہمالیہ کا نام دیتے ہیں۔ یہ مقام دونوں plates کے درمیان سد سکندری بھی ہے اور اپنے درّوں کی مدد سے دونوں میں آمدو رفت کا ذریعہ بھی۔ اب اس تمثیل کا اطلاق اور اجتماعی شعور کی کارکردگی پر کیا جائے تو صاف نظر آئے گا کہ گونڈوانہ پلیٹ جبلی لاشعور کی حیثیت رکھتی ہے اور آگے بڑھنا چاہتی ہے جب کہ ایشین پلیٹ جو سماجی لاشعور کے مماثل ہے اسے ایسا کرنے سے روک رہی ہے۔ دونوں طرف سے دباؤ پڑنے کے باعث ان کے عین درمیان انفرادی شعور (یا EGO) بطور ایک ابھار یا Bulgxe پیدا ہوا ہے۔ انفرادی شعور یا ایغو کا کام جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور کے درمیان راستے بنانا ہے تاکہ دونوں کی قوت یا energy ضائع نہ ہو بلکہ صرف ہو سکے۔ انفرادی شعور نے اس کام کی تکمیل کے لیے ثقافت آفریں کردار (culture producing agent) کا فرض ادا کیا ہے۔ کلچر ایک وسیع انسانی عمل ہے جس میں عبادت، اسطور سازی، فنونِ لطیفہ یہ سب کچھ شامل ہوتا ہے انفرادی شعور کا کام یہ ہے کہ وہ جبلی لاشعور کی قوت کو سماجی لاشعور کے لیے قابلِ قبول بنائے تا کہ جڑواں متخالف کے درمیان جو rupture gap یا شگاف در آیا ہے، پوری طرح بھر سکے۔ گویا ایسی گزرگاہیں وجود میں آجائیں جو دونوں اطراف کی انرجی کو آپس میں ٹکرانے کے بجائے آپس میں مدغم ہونے پر مائل کریں جہاں ایسا نہیں ہوتا وہاں blockade پیدا ہو جاتا ہے جو ملکی سطح پر آمریت کو جنم دیتا ہے اور شخصی سطح پر انفرادی شعور یا ایغو کو نیوراسس میں تبدیل کر دیتا ہے۔

نوعیت کے اعتبار سے جبلی لاشعور، مرکز گریز قوت centrifugal force سے لیس ہے اور باہر کی طرف بے محابا پھیلنا چاہتا ہے یہ وہ دال یا signifier ہے جو کسی ایک مدلول یا

signified میں قید ہونے سے گریزاں ہے۔ وہ کسی ایک معنی کو بطور پیغام لے جانے کے بجائے دریدا کے الفاظ میں dissemination of meaning کا کام کرتا ہے دوسری طرف سماجی لاشعور مائل بہ مرکز قوت centripetal force سے لیس ہے اور مدلول signifieds کی مرتب اور متعین معنوں کی حامل دنیا میں قیام کرنا چاہتا ہے۔ انفرادی شعور کی کارکردگی اس بات میں ہے کہ جبلی لاشعور کے 'دال' ثقافتی مظاہر کے پیش کردہ 'مدلول' کو مس تو کریں مگر سماجی لاشعور کے متعین اور بند مدلول کی کڑی گرفت میں نہ آئیں گویا وہ شہد کی مکھی کی طرح ایک پھول سے دوسرے اور پھر ان گنت دیگر پھولوں کی طرف راغب ہوتے رہیں مگر کبھی مستقل قیام نہ کریں۔ گویا معنی کا التوا جاری رہے۔ دوسرے لفظوں میں استعارہ اور تشبیہ کی بند فضا سے نکل کر علامت کے پھیلتے ہوئے منطقوں میں پھرنے کی کوئی صورت نکل سکے۔

بات کو سمیٹتے ہوئے یہ کہنا ممکن ہے کہ 'اجتماعی شعور' ایک ایسی ساخت کا حامل ہے جو دو واضح حصوں میں بٹی ہوئی ہے یعنی جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور میں! غالباً اس کی وجہ یہ ہے کہ خود انسانی دماغ بھی دو واضح منطقوں پر مشتمل ہے یعنی دائیں دماغ اور بائیں دماغ کے منطقوں پر۔ ان دونوں منطقوں کا تفاعل بھی مختلف ہے اور مزاج بھی! اسی طرح 'اجتماعی شعور' کے اندر جبلی لاشعور اور سماجی لاشعور کے دو منطقے ہیں جو مزاجاً ایک دوسرے سے مختلف ہیں۔ ان میں سے جبلی لاشعور، خواب کار، آوارہ خرام، اخلاقیات سے بے نیاز (amoral) اور ایک کبھی نہ سیراب ہونے والی خواہش کا اعلامیہ ہے۔ اس میں تخلیقی جرثومے کی سی بے قراری ہے۔ وہ ہمہ وقت بیضہ یا signified کی تلاش میں ہے مگر کسی ایک سگنی فائڈ میں مقید ہو جانے سے گریزاں بھی ہے... دوسری طرف سماجی لاشعور بیضہ کے مماثل ہے وہ ایک مبلغ اخلاق moralist ہے۔ جبلی لاشعور کی آوارہ خرامی کو پا بہ زنجیر کرنے کا خواہاں ہے۔ اس پر 'حدود' کا اطلاق کرنا چاہتا ہے۔ اسے بھونرے کی خصلت ترک کر دینے کی تلقین کرتا ہے۔ جدلیاتی عمل کے یہ دو بنیادی حصے ہیں جو tectonic plates کی طرح ایک دوسرے کو مخالف سمت میں دھکیلتے ہیں جس کے نتیجہ میں دونوں کے درمیان 'انفرادی شعور' بطور ایک ابھار یا bulge نمودار ہوتا ہے اس انفرادی شعور نے 'اجتماعی شعور' کے متذکرہ بالا دونوں حصوں کی قوتوں (یعنی centrifugal اور centripetal) کی اس طور قلب ماہیت کی ہے کہ آویزش کی جگہ مفاہمت نے لے لی ہے۔ یہ قلب ماہیت کلچر کے مظاہر کی صورت میں ہوئی ہے اور ایک اسطوری مذہبی اور فنون لطیفہ کا حامل منطقہ وجو

دمیں آ گیا ہے جس نے محض synthesis کا کام نہیں کیا بلکہ جو تخلیق کاری کا نقطۂ موہوم بھی ثابت ہوا ہے۔

اس ساری صورتِ حال پر غور کرنے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ 'اجتماعی شعور' کا تفاعل جدلیاتی عمل سے مشابہ ہے۔ایک ایسا جدلیاتی عمل جو خودکار اور خود کفیل ہے اسے ایک طرح کی دھڑکن یا pulsation کا نام بھی دیا جا سکتا ہے (واضح رہے کہ ہر دھڑکن میں جدلیاتی عمل موجود ہوتا ہے) یوں دیکھیے تو پوری کائنات ایک ازلی و ابدی دھڑکن کا منظر نامہ پیش کر رہی ہے جس میں زمان و مکان (سگنی فائر اور سگنی فائیڈ) سدا ایک دوسرے سے ٹکرا کر ایک ایسی سلوٹ پر منتج ہوتے ہیں جو تخلیق کاری کا پراسرار نقطہ ہے۔کائناتی سطح پر اس تخلیق کاری کا نتیجہ کائنات کی تغیر آشنا موجودگی کی صورت میں دکھائی دیتا ہے جب کہ انسانی سطح پر انفرادی شعور کی اس صورت میں جو تخلیق کاری کا ایک ایسا نقطہ یہ جس کی اطراف کھلی ہیں یعنی جو کسی ایک مقام یا signified میں بند نہیں ہے۔

O

(معنی اور تناظر: وزیر آغا، اشاعت: دسمبر 1998، ناشر: مکتبۂ نردبان سرگودھا)

اجتماعی لاشعور

فرائڈ کی سب سے بڑی دین یہ ہے کہ اس نے خوابوں کی تعبیر اور ذہنی مریضوں کے مطالعے سے ذہنِ انسانی کی ایک پراسرار دنیا کا پتہ لگا کر اسے شعور کا نام دیا۔ لاشعور کی فرائڈ کی دانست میں ہمارے تمام افعال کا اصل محرک ہے اور یہ ان خواہشات سے عبارت ہے جو معاشرتی پابندیوں کی وجہ سے پوری نہ ہوسکیں لیکن ناکردہ گناہوں کی حسرت میں ہمیشہ کے لیے انسانی ذہن میں جاگزیں ہوگئیں۔ فرائڈ کے خیال میں یہ حسرتیں تشنۂ تکمیل ہوجانے کی وجہ سے بار بار سر اٹھاتی رہتی ہیں اور انسان ان کی تسکین کے لیے مختلف راہیں دریافت کرتا رہتا ہے۔ ہمارے مختلف آدرشوں، فنون اور مذہبی رسوم کے پس پردہ یہی ناآسودہ خواہشات کارفرما ہیں۔ صرف معاشرتی پابندیوں کی خاطر ہم ایسا انداز اختیار کرتے ہیں کہ 'صیاد' اور 'باغبان' دونوں ہی خوش رہیں۔ لاشعور کی اس غیر معمولی اہمیت کو واضح کرنے کے لیے فرائڈ نے انسانی ذہن کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے اور ان حصوں کے درج ذیل وظائف قرار دیے ہیں:

1. لاشعور (Id) یہ نفس انسانی کا وہ حصہ ہے جو ہمارے اعمال کا اصل مبدا یا محرک ہے۔
2. شعور یا ایغو (Ego) یہ حصہ لاشعور کی خواہشات کی ترجمانی کر کے ان کی آسودگی کی راہیں تلاش کرتا ہے۔
3. فوق الشعور یا سپر ایغو (Super-Ego) یہ حصہ لاش اور شعور کے درمیان ایسا توازن اور تعلق برقرار رکھتا ہے کہ فرد اور سماج دونوں کی خواہشات تسکین پذیر ہوسکیں۔

فرائڈ کی اس تقسیم پر غور کرنے سے یہ پتہ چلتا ہے کہ اس کی نظر صرف فرد کی ذات تک محدود تھی اور وہ ذہنِ انسانی کی ساری کارکردگی کو لاشعور کی کارفرمائی کا کرشمہ خیال کرتا تھا۔ تحلیلِ نفسی کے مکتبِ فکر سے متعلق دیگر ماہرینِ نفسیات کی اکثریت بھی لاشعور کی اہمیت کی حد

تک فرائڈ سے متعلق ہے۔ ان کا اختلاف صرف اس بات پر ہے کہ لاشعوری جذبات میں سے کون سا جذبہ دیگر جذبوں پر حاوی ہے۔ فرائڈ نے بنیادی اہمیت جنس کو دی ہے۔ آخری عمر میں جنس کے ساتھ ساتھ تشدد کے جذبہ کو بھی فرائڈ بہت اہمیت دینے لگا۔ ایڈلر نے فرائڈ کے برعکس جذبۂ فوقیت (Superiority Complex) کو زیادہ اہمیت دی ہے اور اس جذبہ کی وجوہ جسمانی اختلافات میں تلاش کرنے کی کوشش کی ہے۔ آٹو وینک نے Pre-Natal (قبل از ولادت) محرکات کو بھی اہم گردانا ہے لیکن اس کے نظریہ کے پسِ پردہ اس کی ذاتی سوچ کے بجائے ژونگ کی فکر کارفرما ہے۔

ان ماہرین کے نقطۂ نظر کو پیش کرنے کا بنیادی مقصد یہ واضح کرنا ہے کہ لاشعور کی نوعیت کے مسئلے میں یہ ماہرین فرائڈ کے پوری طرح ہم نوا ہیں۔ لاشعور کی نوعیت اور اس کی گہرائی و گیرائی کے بارے میں جس ماہرِ نفسیات نے فرائڈ سے بنیادی مسائل میں اختلاف کیا ہے اور لاشعور کی دنیا کی نئی جہتیں دریافت کی ہیں، وہ ژونگ ہے۔ ژونگ کے فرائڈ سے اختلاف کی بنیاد اس کے نظریۂ اجتماعی لاشعور (Collective Unconscious) پر استوار ہے۔

ژونگ نے لاشعور کی دنیا کے بھی دو حصے کیے ہیں:

(1) انفرادی لاشعور (Personal Unconscious)

(2) اجتماعی لاشعور (Collective Unconscious)۔

انفرادی لاشعور کا تعلق صرف فرد کی ذاتی خواہشات سے ہے، لیکن اجتماعی لاشعور فرد کی ذات کے نہاں خانوں کے علاوہ پوری نسلِ انسانی کے تجربات و مشاہدات کو بھی اپنے اندر لیے ہوئے ہے۔ اجتماعی لاشعور کی نوعیت و ماہیت کو ژونگ نے ان الفاظ میں واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

اجتماعی لاشعور کا مواد ذاتی نہیں بلکہ اجتماعی ہوتا ہے لیکن یہ کسی فردِ واحد سے مخصوص نہیں بلکہ کم از کم کسی گروہ بلکہ اصولی طور سے تو کسی ایک قوم اور بالآخر انسانیت پر حاوی ہوتا ہے۔ اجتماعی لاشعور کا مواد فرد اپنی زندگی کے دوران میں حاصل نہیں کرتا بلکہ یہ تو ورثے میں ملے ہوئے جبلی سانچے ہیں۔ تفہیم کی اساسی صورتیں اور بنیادی علامات۔ انھیں کو اصطلاح میں Archetypes کہا جاتا ہے۔''

یوں کہہ لیجیے کہ اجتماعی لاشعور کی مثال ایک ایسے بحرِ ذخار کی سی ہے جس کی وسعت بے پایاں

اور گہرائی اتھاہ ہے اور اس بحرِ ذخار میں نسلِ انسانی کے ماضی کا سارا ذہنی اثاثہ محفوظ ہے اور حال اور مستقبل کے تجربات وحوادث اپنے قیمتی سرمائے کو لے کر ندیوں نالوں کی صورت میں اس سمندر میں ابد تک گرتے رہیں گے۔ ژونگ نے اس بنیادی تصور کے ذریعہ فرد کی دبی ہوئی خواہشات کے علاوہ ہمارے افعال ومحرکات کو نسلِ انسانی کی اجتماعی تاریخ کے تجربات وتاثرات کا مرہونِ منت قرار دیا ہے اور فرد کی ذہنی الجھنوں میں کھوئے ہوئے رہنے کے بجائے نسلِ انسانی کے تجربات وتاثرات کے ذخیرہ کے مطالعہ سے مختلف قوموں اور تہذیبوں کے عناصرِ ترکیبی کو دریافت کرنے کی سعی کی ہے اور اس دریافت کے لیے اس نے مختلف دیومالاؤں کے مطالعہ کو مرکزی اہمیت دی ہے۔ دیومالاؤں کو وہ کسی قوم کے خواب قرار دیتا ہے اور ان خوابوں کی نفسیاتی تعبیر سے وہ کسی معاشرے کے کلچر کے ان اجزاء کا تجزیہ کرتا ہے جن سے وہ کلچر تشکیل پذیر ہوتا ہے۔ دیومالا کے علاوہ انھیں خطوط پر ژونگ نے ادب اور اساطیر کا مطالعہ بھی کیا ہے۔

دیومالاؤں، اساطیر، شعروادب اور مذہب کے مطالعہ میں اس نے اجتماعی لاشعور کو مختلف علامتوں کی صورت میں جلوہ گر پایا ہے۔ انھی علامات سے ماہرِ نفسیات کو کسی معاشرہ کے بنیادی رجحانات کی تفہیم میں مدد ملتی ہے۔ ان علامتوں کی تشکیل کو وہ Archetype (نقوشِ اوّلین) کی گہری چھاپ کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ ژونگ کی نظر میں انسانی سوچ کی راہیں ان Archetypes نے متعین کی ہیں اور ان سے گریز ناممکن ہے۔ Archetypes کی اہمیت اور نوعیت کو سمجھنے کے لیے ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ حیاتیاتی سطح پر جو اہمیت ہماری جبلتوں (instincts) کو حاصل ہے، وہی ذہنی سطح پر Archetypes کو ہے۔ انسان غیرارادی طور پر انھی سانچوں میں سوچنے پر مجبور ہے اور یہ سانچے برسوں کے تجربات ومشاہدات سے تشکیل پذیر ہوئے ہیں۔ مثلاً روشنی اور تاریکی کا مشاہدہ انسان روزِ اوّل سے کررہا ہے اس لیے ان کے نقوش ذہنِ انسانی پر امٹ صورت میں ثبت ہوچکے ہیں۔ چنانچہ ان کی حیثیت ابدی ہے اور سوچتے ہوئے ان کی مدد سے ہی ہم مختلف چیزوں کا ادراک کرتے ہیں۔ مثلاً ہم نے اخلاقیات میں بھی ان نقوش سے متاثر ہوکر نیکی کو روشنی اور بدی کو تاریکی قرار دیا ہے اسی طرح دیگر امور میں بھی ہم ان نقوشِ اوّلین کے ذریعے ہی مختلف حقیقتوں کے ادراک پر مجبور ہیں۔ ژونگ نے جن نقوشِ اوّلین کی نوعیت کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے ان میں سے The Shadow, The Anima, The

Animus, Th e Persona, The Self نمایاں اور امتیازی حیثیت رکھتے ہیں اور انسانی شخصیت کے تعمیر میں حصہ لینے والے عوامل میں ان کی حیثیت کو نظرانداز نہیں کیا جا سکتا۔ اس اہمیت کی بنا پر ضروری ہے کہ ان کی نوعیت کو مختصر طور پر واضح کیا جائے۔

The Persona انسان اپنی نفسی ضروریات اور معاشرے کی روایتی پابندیوں کو سنبھالنے کے لیے جو روپ دھارتا ہے اسے یونگ نے Persona کا نام دیا ہے۔ Persona انسانی شخصیت کا وہ ظاہری روپ ہے جو معاشرہ کو نظر آتا ہے اور یہ روپ انسان ان تجربات کی روشنی میں اختیار کرتا ہے جو اس نے صدیوں میں حاصل کیے ہیں۔ معاشرتی تقاضوں سے ہم آہنگ ہونے کا احساس انسان کے معاشرتی روابط کی پیداوار ہے۔

The Shadow یہ نقشِ اوّلین ان حیوانی جذبات کا مظہر ہے جو انسان میں اب تک موجود ہیں۔ یہ اس کیفیت کی آئینہ داری کرتا ہے جو سوسائٹی سے ربط برقرار رکھنے کے لیے فطری جذبات پر پابندی عائد کرنے سے پیدا ہوتی ہے۔ انسانی شخصیت کی تعمیر ان دونقوشِ اوّلین کے درمیان ایک متوازن ربط سے ہوتی ہے۔ عام زندگی میں آرکی ٹائپ جن، پری اور بھوت وغیرہ کی صورت میں رونما ہوتا ہے۔

The Anima and The Animus یہ دونقوشِ اوّلین مرد اور عورتوں کے برسوں کے باہمی میل جول اور عمل و تعامل سے وجود میں آئے ہیں۔ مرد میں اگر نسوانی خصائل پائے جائیں تو اسے Anima کہتے ہیں اور عورت میں اگر مردانہ اطوار ہوں تو اسے Animus کا نام دیا جاتا ہے۔

The Self ابتدا میں ژونگ اس سے مراد پوری شخصیت لیتا تھا اور اسے سائیکی کا ہم پلہ قرار دیتا تھا۔ تاہم جب اس نے شخصیت کی نسلی بنیادوں کا مطالعہ شروع کیا تو وہ اس نتیجے پر پہنچا کہ اس نقشِ اوّلین کا مقصد انسانی شخصیت میں توازن اور یک جہتی پیدا کرنا ہے۔ اس نقشِ اوّلین کا اظہار یوں تو کئی علامتوں کی صورت میں ہوتا ہے لیکن ان علامتوں میں سے Mandala کی علامت امتیازی حیثیت رکھتی ہے۔ ژونگ نے اپنی کتاب Psychology & Alchemy میں اس مسئلے پر تفصیل سے روشنی ڈالی ہے کہ انسانی شخصیت کے کتنے مختلف مراحل سے گزرنے کے بعد ہم آہنگی پیدا ہوتی ہے اور شخصیت کے انفرادی جوہر نمایاں ہوتے ہیں۔ اس سارے عمل کو اس نے Individuation Process کا نام دیا ہے۔ اس نظریہ کو ژونگ کے مطالعہ میں ایک اہم اور نازک مقام حاصل ہے کہ یہ نظریہ ایک الگ مقالہ کا متقاضی ہے۔

نقوش اوّلین کے بعد اجتماعی لاشعور کے تصور کو واضح طور پر ذہنی گرفت میں لینے کے لیے علامتوں کے مسئلے پر روشنی ڈالنا بھی ضروری ہے کیونکہ ژونگ کی دانست میں ہماری شخصیت اور معاشرتی روابط کی نوعیت علامتوں کی صورت میں ہی ظہور پذیر ہوتی ہے۔ یونگ نے علامت کی تعریف یہ کی ہے کہ علامت قوت کو منقلب کرنے کا آلہ ہے۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ قوت کے مختلف علامتوں میں منقلب ہونے کا طریق کار کیا ہے۔ یونگ نے سائیکی کا جو تصور پیش کیا ہے اس کے مطابق انسانی ذہن میں دو فکری لہریں چلتی رہتی ہیں۔ ایک کی جہت اندر کی طرف ہے اور دوسری کی جہت اندر سے باہر کی طرف۔ اوّل الذکر کو اس نے Regression اور موخر الذکر کو Progression کا نام دیا ہے۔ Regression کے بعد لبیڈو کی قوت لاشعور سے شعور کی طرف آتی ہے تو لبیڈو کی قوت کا اظہار براہِ راست نہیں بلکہ علامات کی صورت میں ہوتا ہے۔ علامات کی تشکیل کے اس عمل سے اس حقیقت کا علم ہو جاتا ہے کہ دراصل یہ علامات ہماری جبلی خواہشات کے مختلف روپ ہیں۔ اس مسئلے پر تفصیل سے بحث یونگ نے The Psychology of the Unconscious میں کی ہے اور مختلف علامتوں کے مفاہیم کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ علامات کی تشکیل کے عمل سے آگاہ کرنے کے علاوہ یونگ نے اس حقیقت کا اظہار بھی کیا ہے کہ ان علامات کی نوعیت کو مختلف معاشروں کے خارجی حالات بھی متعین کرتے ہیں۔ ہر معاشرہ میں ان کے اظہار کی راہیں اس معاشرے کے خدوخال سے متاثر ہوتی ہیں۔ اس پہلو کی نشاندہی سے اس نے علامتوں اور معاشرہ کے ربطِ باہم کو بھی نمایاں کیا ہے اور فرائڈ کے نظریۂ ارتفاع کو بھی ایک بہتر صورت دی ہے۔ فرائڈ نے ایک مبہم بات کہی تھی لیکن یونگ نے علامتوں کی تشکیل اور ان کے مفاہیم کی مختلف سطحوں پر جو روشنی ڈالی ہے اس سے نظریۂ ارتفاع کا ایک واضح تصور ذہن نشین ہوتا ہے۔ یونگ کے علامتوں کے نظریہ پر غور کرنے سے یہ حقیقت واضح ہو جاتی ہے کہ علامات کے ذریعے ہماری جبلی خواہشات تسکین پذیر ہی نہیں ہوتی، بلکہ ہماری تہذیبی سطح کو بھی ارفع سے ارفع تر کرتی چلی جاتی ہیں اور ان سے شخصیت کے ارتقا کے امکانات بھی روشن ہو جاتے ہیں۔ علامت کے دراصل دو رخ ہیں؛ ایک Retrospective اور دوسرا Prospective۔ بلکہ یہ کہنا بھی بے جا نہ ہوگا کہ یہ دونوں پہلو بھی ایک ہی مسئلہ کے دو رخ ہیں۔

یونگ نے نقوشِ اوّلین اور علامتوں کے اس مخصوص تصور کے ذریعے دیومالا، کلچر،

فنونِ لطیفہ، ادب اور مذہبی رسوم کو ایک نئے زاویے سے جانچنے کی طرح ڈالی ہے اور کفر ونظر کی بے شمار نئی راہوں کی نشاندہی کی ہے۔

دیومالا کے بارے میں یونگ نے یہ رائے پیش کی ہے کہ دیومالا براہِ راست دھرتی سے رشتہ رکھتی ہے اور اس کے مختلف کرداروں میں اس دھرتی کے باسیوں کے احساسات، جذبات، خوابوں اور وسوسوں کی پرچھائیں جا بجا ملتی ہیں۔ ان کرداروں کی حیثیت افسانوی یا محض تخیلاتی نہیں بلکہ وہ دھرتی کے مخصوص اوصاف کی علامتیں بن کر نمودار ہوتے ہیں۔ دیومالا کے کرداروں کے امتیازی اوصاف اس دیس کے امتیازی اوصاف کا مظہر ہوتے ہیں۔ جن میں انھوں نے جنم لیا ہو۔ یونگ دیومالاؤں کو قدیم انسان کی روحانی کیفیت و واردات کا مظہر قرار دینے کے علاوہ انھیں خارجی دنیا کے مظاہر و واقعات کا پرتو بھی قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک قدیم انسان Participation Mastique کا شکار تھا یعنی وہ اپنی داخلی دنیا اور خارجی دنیا میں پوری طرح امتیاز نہیں برت سکتا تھا۔ اس لیے اس نے داخلی واردات اور خارجی حالات کی آمیزش سے دیومالا کو مرتب کیا۔ اساطیر کے بارے میں اس کی یہی رائے ہے کہ ان میں ہم داخلی و خارجی حقائق کی آمیزش کو مختلف علامتوں کی صورت میں دیکھتے ہیں۔ مثلاً ہیر اور رانجھا کی داستان میں ہیر رانجھا، کیدو اور ساتھی ہمارے معاشرہ کے اجتماعی لاشعور کے مختلف گوشوں کو نمایاں کرتے ہیں۔ اس برصغیر کی تہذیب میں پروان چڑھنے والی کہانیوں کے مطالعہ سے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ یہ معاشرہ مادری نظام کی بنیادوں پر قائم تھا۔

دیومالا اور اساطیر کے علاوہ علامتوں کے بارے میں یونگ کے زاویہ نظر نے نقد الادب کو بھی خاص متاثر کیا ہے اور ادب میں Archetypal Criticism کی بنیاد رکھی ہے۔ اس مکتبِ فکر سے متاثر نقاد تنقید میں نقوشِ اوّلین (Archetypes) اور علامتوں (Symbols) کے حوالے سے کسی ادب پارہ میں تہذیبی رشتوں کا سراغ لگانے کی کوشش کرتے ہیں اور علامتوں کے مخفی مفاہیم کو شعوری سطح پر لا کر تہذیبی پس منظر کو طشت از بام کر دیتے ہیں۔ یونگ کے نزدیک ایک عظیم شاعر اور ادیب کی پہچان یہی ہے کہ وہ اپنی ذات کی داخلی کروٹوں کو ہی گرفت میں نہیں لیتا بلکہ زمان و مکان کے صدیوں تک پھیلے ہوئے سلسلے کی جڑوں تک بھی رسائی حاصل کرتا ہے اور اجتماعی لاشعور میں غواصی کر کے حقائق کی دریافت کرتا ہے۔ چنانچہ یونگ نے گوئٹے کے فاؤسٹ کو ہر جرمن کے من کی بات قرار دیا ہے اور شخصیت اور شاعر کے ربط باہم کے بارے

میں روایتی تصور سے ہٹ کر یہ لکھا ہے: "It is not Goethe who creates Faust but Faust which creates Goethe"

یونگ نے اجتماعی لاشعور کی مدد سے ادب کا فریضہ یہ ٹھہرایا ہے کہ وہ اجتماعی لاشعور اور اجتماعی شعور میں رابطہ اور یگانگت برقرار رکھے کیونکہ جب کبھی معاشرہ میں اجتماعی شعور، اجتماعی لاشعور سے اور اجتماعی عقل، اجتماعی احساس سے ہم آہنگ نہیں رہتی تو پورا معاشرہ پاگل ہو جاتا ہے اور آج کے دور کے انسان کے اضطراب کی بنیادی وجہ یونگ نے یہ قرار دی ہے کہ اس کا رشتہ ماضی سے منقطع ہو چکا ہے۔ پرانی علامتیں فرسودہ ہو چکی ہیں اور ان کے اندر عمل پر ابھارنے والی جو توانائی تھی وہ مفقود ہو گئی ہے۔

یونگ کا اجتماعی لاشعور کا نظریہ ہمیں تہذیبی ارتقا کو سمجھنے میں بھی مدد دیتا ہے۔ معاشرے کے ارتقا میں یونگ پہلا درجہ اس دور کو قرار دیتا ہے کہ جب معاشرہ کا اصل اثاثہ چند رسوم، پوجاپاٹ کے چند نام نہاد مظاہر اور مذہبی تہوار ہوتے ہیں۔ آہستہ آہستہ صدیوں کے سفر میں معاشرہ مختلف ارتقائی مراحل سے گزرنے کے بعد اس منزل تک جا پہنچتا ہے۔ جہاں پہلے کے تمام کثیف عناصر، معاشرہ کی رگ و پے میں پیوست ہو کر اس معاشرہ کے فنونِ لطیفہ، اساطیر اور روایات کو ایک لطیف اور دلکش پیکر میں ڈھال لیتے ہیں۔ اس ارتقائی تصور کے علاوہ یونگ کی دانست میں ہر انسان کی طرح معاشرہ بھی کئی مصائب و حوادث کا شکار ہوتا ہے اور حملہ آوروں کی یورش اس کے ظاہری ڈھانچے کو شکست و ریخت کے مرحلے میں داخل کر دیتی ہے، لیکن عام فرد کی طرح معاشرہ بھی اپنے آپ میں سمٹ جاتا ہے اور اس کے وہ تمام رجحانات جو شکست و ریخت کی زد پر آتے ہیں، سائیکی کے اس دیار میں پناہ ڈھونڈ لیتے ہیں جسے اجتماعی لاشعور کا نام دیا جاتا ہے۔ یونگ نے اس تاریخی نظریہ سے تاریخ کے مطالعے کے رخ کو بھی بدلا ہے اور اس نے مروجہ تاریخی نظریات کے تحت مختلف قوموں کے تصادم سے پیدا ہونے والے ظاہری نتائج پر توجہ دینے کے بجائے ہمیں ان عوامل کی تحقیق کی طرف توجہ دلائی ہے، جو نفسیاتی سطح پر بہت ہی گہرائی میں مصروفِ کار رہتے ہیں اور تہذیب کے انحطاط و زوال کے وقت بھی ان کی گرفت زیریں سطح پر ڈھیلی نہیں پڑتی۔ ظاہر بین نگاہیں بالائی سطح کی حرکات و سکنات تک محدود رہ جاتی ہیں۔ اس لیے ان کے اخذ کردہ نتائج غلط ثابت ہوتے ہیں۔ یونگ نے اس تاریخی تعبیر سے ٹائن بی کے نظریہ Challenge and Response کو بھی تحریک دی ہے اور دنیا کے سیاست

دانوں کو معاشرہ کی جڑوں میں اترے ہوئے رجحانات کی بیخ کنی کی بجائے ان سے ہم آہنگ ہو کر انقلاب بپا کرنے کی راہیں دریافت کرنے پر مائل کیا ہے اور دیگر بہت سی گتھیوں کو سلجھا دیا ہے۔ ایک گہرا تاریخی شعور رکھنے والا مورخ ٹائن بی Lewis Murnford اور Fillich کی تاریخی کاوشوں میں یونگ کے نظریات کا پرتو دیکھ سکتا ہے۔

یونگ نے اجتماعی لاشعور کی دریافت سے مذہب، ادب اور تاریخ کے مطالعے کے انداز میں ایک ہمہ گیر انقلاب پیدا کر دیا ہے اور لاشعور کو منفی قوت کے بجائے ایک مثبت قوت کی حیثیت دی ہے جس سے قطع نظر کوئی مفکر فکری ارتقا میں حصہ نہیں لے سکتا۔ اس نے اس تصور سے فریزر اور ٹائمکر کے دیدہ ریزی سے جمع کیے ہوئے ذخائر کو فرائڈ اور اس کے ساتھیوں کے حملوں سے بچایا ہی نہیں بلکہ ان کی افادیت کے نئے گوشوں سے ہمیں روشناس کرایا ہے۔ فرائڈ اور اس کے ہم نوا ماہرینِ نفسیات نے لاشعور کے سلبی پہلوؤں کی عکاسی سے مذہب کو توہم پرستی، دیومالا کو خرافات اور ادب کو دبی ہوئی خواہشات کا مظہر قرار دیا تھا۔ لیکن یونگ نے ان تمام چیزوں کی افادیت کا از سرِ نو احساس دلایا ہے اور چین، تبت اور ہندوستان کے قدیم مذہبی اور علمی ذخائر کی مدد سے ان کے مفاہیم کی مختلف پرتوں کی نقاب کشائی کی ہے اور یوں انیسویں صدی کے میکانکی اور حیاتیاتی تصورِ حیات سے انحراف کر کے کئی روحانی اور جمالیاتی اقدار کی تلاش کا عزمِ نو کیا ہے۔

O

اردو میں نفسیاتی تنقید: مرتب: غلام نبی مومن، سن اشاعت: 2005، ناشر: اصول پبلی کیشنز، پونے

چند کلمے بیانیہ کے بیان میں

ممتاز شیریں نے اپنا بے مثال مضمون ''تکنیک کا تنوع۔ ناول اور افسانے میں'' یوں شروع کیا تھا:

''اردو کے اچھے افسانوں میں یوں ہی چند چن لیجیے آنندی، حرام زادی، ہماری گلی، شکوہ شکایت۔ یہ کس تکنیک میں لکھے گئے ہیں؟ بیانیہ۔ ٹھیک! ان میں مکالمے سے زیادہ کام نہیں لیا گیا...... ان میں داستان بیان کی گئی ہے خود مصنف کی زبانی۔ یا مصنف کسی کردار کو بیان کرنے کے لیے آگے کر دیتا ہے۔''

ممتاز شیریں کا یہ مضمون ہماری بہت بااثر تنقیدی نگارشات میں نمایاں حیثیت رکھتا ہے۔ اس میں جو رائیں اور فیصلے درج کیے گئے ہیں ان کو آج بھی اعتبار حاصل ہے، اگر چہ اس مضمون کی تحریر کو آج کم و بیش چالیس برس ہو رہے ہیں۔ ممتاز شیریں کی مندرجہ بالا عبارت سے نتیجہ نکلتا ہے کہ بیانیہ تکنیک وہ تکنیک ہے جس میں کوئی شخص (افسانہ نگار یا کوئی کردار) کوئی افسانہ بیان کرتا ہے۔ یا پھر جس میں افسانے کو کسی ایک کردار کے نقطۂ نظر سے اور صرف اس کے شعور و احساس کے حوالے سے بیان کیا جاتا ہے۔

اسی مضمون میں آگے چل کر ممتاز شیریں کہتی ہیں:

''بیانیہ صحیح معنوں میں کئی واقعات کی ایک داستان ہوتی ہے جو یکے بعد دیگرے علی الترتیب بیان ہوتے ہیں۔ ہم بیانیہ کو بقول عسکری ''کہانیہ'' بھی کہہ سکتے ہیں۔''

یہاں ممتام شیریں بیانیہ سے وہ چیز مراد لیتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں جسے روسی ہیئت پرست

نقادوں، خاص کر بورس آئخن بام (Boris Eixenbaum) نے Sujet یعنی قصۂ مروی کا نام دیا تھا۔ قصۂ مروی سے اس کی مراد تھی واقعات، اور ان کی وہ ترتیب، جس ترتیب سے وہ قاری تک پہنچتے ہیں۔ Sujet یعنی قصۂ مروی کے مقابل شئے کو آئخن بام نے Fabula یعنی قصۂ مطلق کا نام دیا تھا۔ قصۂ مطلق سے اس کی مراد تھی وہ تمام ممکن واقعات جو کسی بیانیہ میں ہو سکتے تھے، لیکن جن میں سے چند کو منتخب کر کے بیانیہ مرتب کیا جائے۔

بیانیہ کے بارے میں ممتاز شیریں نے جو کچھ لکھا ہے اس کے زیر اثر ہم یہ سمجھنے لگے ہیں کہ بیانیہ دراصل افسانے (Fiction) کا دوسرا نام ہے۔ لیکن یہ بات درست نہیں۔ بیانیہ سے مراد ہر وہ تحریر ہے جس میں کوئی واقعہ (Event) یا واقعات بیان کیے جائیں۔ اب میں یہاں واقعہ یعنی Event کی تعریف اور اس پر بحث کا آغاز نہیں کرنا چاہتا۔ ہالینڈ کی ایک جدید خاتون نقاد میکہ بال Mieke Bal نے اپنی کتاب Narratology میں اس پر عمدہ بحث لکھی ہے۔ فی الحال اتنا ہی کافی ہے کہ وہ بیان جس میں کسی قسم کی تبدیلی حال کا ذکر ہو، Event یعنی واقعہ کہا جائے گا، مثلاً حسب ذیل بیانات میں واقعہ بیان ہوا ہے۔

الف:(1) اس نے دروازہ کھول دیا۔

(2) دروازہ کھلتے ہی کتا اندر آ گیا۔

(3) کتا اس کو کاٹنے دوڑا۔

(4) وہ کمرے کے باہر نکل گیا۔

ان کے برخلاف مندرجہ ذیل بیانات کو واقعہ یعنی Event نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ ان میں کوئی تبدیلی حال نہیں ہے۔

ب:(1) کتے بھونکتے ہیں۔

(2) انسان کتوں سے ڈرتا ہے۔

(3) ہر کتے کے جبڑے مضبوط ہوتے ہیں۔

(4) کتے کے نوک دار دانتوں کو دندانِ کلبی کہا جاتا ہے۔

ممکن ہے کہ مندرجہ بالا بیانات (یعنی ''ب'') ان بیانات سے زیادہ دلچسپ ہوں جو ''الف'' میں درج ہیں، لیکن پھر بھی ہم انھیں بیانیہ نہیں کہہ سکتے۔

اس مختصر بحث سے بھی آپ کو اندازہ ہو گیا ہوگا کہ بیانیہ صرف افسانے یعنی

Fiction تک محدود نہیں۔ مثلاً بیانیہ کی مندرجہ ذیل شکلوں پر غور کیجیے۔ یہ سب کی سب غیرافسانوی ہیں:

(1) اخبار کی رپورٹ (یہ بات دلچسپ ہے کہ اخباری رپورٹ کا اصطلاحی نام Story ہے۔)

(2) ریڈیو پر کسی میچ یا کسی جلسے یا وقوعے کا آنکھوں دیکھا حال۔

(3) تاریخ (History)

(4) ایسا خط جس میں کوئی واقعہ یا واقعات بیان ہوں۔

(5) سفرنامہ

(6) سوانح عمری

(7) خودنوشت سوانح عمری، وغیرہ

ملحوظ رہے کہ بیانیہ میں یہ شرط نہیں ہے کہ اس میں جو واقعات بیان ہوں وہ لامحالہ فرضی ہوں۔ اگر یہ شرط عائد کی جائے تو مندرجہ بالا سات قسم کی تحریریں تو کجا، بہت سے ناول اور افسانے بھی بیانیہ کی سرحد سے باہر ٹھہریں گے۔ اس کے علاوہ ان افسانوں اور ناولوں کا کیا ہوگا جن میں جھوٹ سچ اس طرح ملا کر پیش کیا جاتا ہے کہ جھوٹ اور سچ کی تفریق ناممکن ہوتی ہے؟ پھر وہ واقعات اور قصے بھی ہیں جو مذہبی کتابوں میں مذکور ہیں اور جن کے بارے میں ہمارا عقیدہ ہے کہ وہ سرتاسر سچ ہیں۔ لہٰذا بیانیہ محض واقعات پر مبنی ہوتا ہے، عام اس سے کہ وہ واقعات فرضی ہیں یا حقیقی۔

ان باتوں کی روشنی میں اب یہ نکتہ بھی غور کے قابل ہے کہ اظہار کے وہ طریقے جن میں واقعہ بیان نہیں ہوتا بلکہ آپ کے سامنے پیش کیا جاتا ہے ان کو بیانیہ کہا جائے گا یا نہیں؟ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل اسالیب پر غور کریں:

(1) فلم

(2) ڈراما

(3) رقص، خاص کر وہ رقص جس میں واقعات ہوتے ہیں، مثلاً کتھا کلی اور بیلے۔

فلم کو بھی کم سے کم تین انواع میں تقسیم کر سکتے ہیں:

(1/3) ایسی کوئی فلم جس میں باقاعدہ کوئی پلاٹ ہو، یعنی فیچر فلم۔

(2/3) ایسی فلم جس میں کوئی پلاٹ نہ ہو، لیکن واقعات ہوں اور ساتھ میں زبانی بیان (Commentary) ہو، یا نہ ہو۔ اخباری فلم (Documentary Film)۔

(3/3) ٹیلی ویژن پر دکھایا جانے والا کوئی منظر یا واقعہ، جس کے ساتھ زبانی بیان بھی ہو، مثلاً کرکٹ یا فٹ بال کا میچ، یا کوئی حادثہ، کوئی جلسہ وغیرہ۔

ظاہر ہے کہ ان تینوں میں بیانیہ کا عنصر موجود ہے، بعض میں کم تو بعض میں زیادہ۔ فیچر فلم میں بیانیہ کا عنصر بظاہر بہت کم معلوم ہوتا ہے، لیکن یہ بات بھی ملحوظ رکھنے کی ہے کہ فلم میں بھی بہت سے واقعات دکھائے نہیں جاتے، بلکہ زبانی (مکالمے کے ذریعہ، یا بآواز بلند پڑھے ہوئے خط کے ذریعہ، وغیرہ) بیان کیے جاتے ہیں۔ یہی حال ڈراما کا ہے۔ رقص کا معاملہ یہ ہے کہ اکثر رقص میں الفاظ نہیں ہوتے، لیکن واقعہ موجود ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف آپیرا میں رقص اور لفظ دونوں ہوتے ہیں۔

یہ بات میں نے گزشتہ ڈھائی تین دہائیوں میں کئی بار کہی ہے کہ شاعری، خاص کر غزل کی شاعری یا وہ شاعری جسے Lyrical کہا جاسکتا ہے، اس طرح کی بھی ممکن ہے کہ اس میں کوئی واقعہ نہ بیان ہوا ہو۔ یعنی اس میں صرف کوئی تاثر، کوئی فوری مشاہدہ، یا کسی جذبے کا بیان یا اس کی طرف اشارہ ہو۔ اس طرح کی شاعری میں کوئی واقعہ بیان نہیں ہوتا، لہٰذا اس میں معنی کے امکانات زیادہ ہوتے ہیں۔ اور علیٰ ہذا القیاس، ایسی تحریر میں تجرباتی انداز بخوبی نبھایا جاسکتا ہے، کیوں کہ اس میں جو کچھ کہا، یا بقول رومن یاکبسن ''بھیجا'' جاتا ہے، اسے وقت کے کسی دائرے یا چوکھٹے میں رکھے بغیر ہی کام چل جاتا ہے۔

رابرٹ ساؤتھی (Robert Southey, 1774-1843) [1] کی مشہور نظم ''چشمۂ لوڈور'' (The Cataract of Lodore) کے تتبع میں اکبرالہ آبادی کی نظم جس میں ایک تیز رفتار

---

[1] اس شاعر کا نام عام طور پر ''سدی'' یا ''سدے'' پڑھا جاتا ہے۔ اکبر نے ''سودی'' (اول غالباً مفتوح) لکھا ہے، نظم کے آخر میں ''سودے'' نظم کیا گیا ہے، لیکن یہ سہو کاتب ہوسکتا ہے۔ ساؤتھی خود اپنا نام اسی طرح ادا کرتا تھا جس طرح میں نے لکھا ہے یعنی South یعنی جنوب سے تعلق رکھنے والا۔ امریکہ کے شہر باسٹن (Boston) کے جنوبی علاقے کو آج بھی Southie کہتے ہیں۔ ساؤتھی کی نظم اس وقت سامنے نہیں، لیکن مدت کی پڑھی ہوئی اس نظم کے بارے میں اتنا یاد ہے کہ اصل انگریزی میں بھی پانی کی نقشہ نگاری اسی انداز میں ہے، لیکن اکبر کا ترجمہ بالکل آزاد ہے اور انگریزی اصل سے کم نہیں۔

چشمۂ آب کا نقشہ کھینچا گیا ہے، اسی طرح کے تجربے کا حکم رکھتی ہے۔ شروع میں چند سرسری بیانیہ مصرعے ہیں، اس کے بعد صرف پانی کا منظر ہے، کہ بہہ رہا ہے اور نگاہوں کے سامنے کم و بیش موجود بھی ہے۔ منظر بدلتا نہیں لیکن تبدیلی کا احساس ہوتا رہتا ہے۔ غرض دیکھیے اب یہ پانی چلا۔ اس پورے حصے میں کوئی مکمل جملہ نہیں، سب میں افعال ناقص رکھے گئے ہیں:

اچھلتا ہوا اور ابلتا ہوا　　اکڑتا ہوا اور مچلتا ہوا

یہ بنتا ہوا اور وہ تنتا ہوا　　ٹپکتا ہوا اور چھنتا ہوا

روانی میں اک شور کرتا ہوا　　رکاوٹ میں اک زور کرتا ہوا

اب اس کے بعد ایک بیانیہ شعر لانا پڑا ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ اسے حذف بھی کر سکتے تھے:

[پہاڑوں کے روزن زمیں کے مسام　　یہ ہے کر رہا ہر طرف اپنا کام]

ادھر پھولتا اور پچکتا ادھر　　رخ اس سمت کرتا کھسکتا ادھر

پہاڑوں پہ سر کو پٹکتا ہوا　　چٹانوں پہ دامن جھٹکتا ہوا

وہ پہلوے ساحل دباتا ہوا　　یہ سبزے یہ چادر بچھاتا ہوا

بھٹکتا ہوا غل مچاتا ہوا　　وہ جل تھل کا عالم رچاتا ہوا

وہ گاتا ہوا اور بجاتا ہوا　　یہ لہروں کو پیہم نچاتا ہوا

اس طرز و قماش کے تیئیس شعر ابھی نظم میں اور ہیں۔ اس طرح کی نظم، جسے بیانیہ نہیں کہہ سکتے، میری بات کو شاید واضح کرتی ہے کہ بہت سی شاعری ایسی ہوتی ہے جس میں کچھ واقع نہیں ہوتا، لہٰذا اس میں آغاز، وسط، اختتام کا جھگڑا نہیں ہوتا، بیانیہ رک نہیں سکتا، ختم ہو سکتا ہے۔ غزل کا شعر، یا غزل کی کیفیت والی نظم، بس رک جاتی ہے۔ اسے اختتام کی ضرورت نہیں۔ امریکی نقاد برابرا ہرنسٹائن اسمتھ (Barbara Hernstein Smith) نے نظم کی شعریات میں اختتام کے مسئلے پر بہت کام کیا ہے۔ وہ کہتی ہے کہ فون کی گھنٹی بند ہو جاتی ہے، یا رک جاتی ہے، لیکن نظم رکتی نہیں، اختتام کو پہنچتی ہے۔ میں اس کی بات سے اتفاق نہیں کرتا اور کہتا ہوں کہ بہت سی شاعری ایسی ہوتی ہے جس کا ٹھہر جانا کافی ہوتا ہے کیوں کہ جب اس میں کچھ واقع ہی نہیں ہوتا تو اس میں آغاز کی کیفیت وہ نہ ہوگی جو کسی بیانیہ میں کی جاتی ہے۔ اور جب آغاز نہ ہوگا تو انجام یا اختتام بھی غیر ضروری ہوگا۔ آخر ہائیکو، تنکا (Tanaka) وغیرہ میں یہی تو ہوتا ہے۔ ایک دو مثالیں جاپان کی مشہور قدیمی بیاض ''من یوشو'' (Manyoshou) میں مشمولہ تنکاؤں سے حاضر

کرتا ہوں۔ (ترجمہ محمد رئیس علوی)

جب ہم دونوں ساتھ تھے پھر بھی
کوہ خزاں کو کرنا پار
بہت مشکل تھا
اب تو میرا بھائی اکیلا
کیسے ان کو پار کرے گا

□

پہاڑی پر کھڑا تھا
پیڑ کے نیچے
تمھارا منتظر
شبنم کے قطروں نے
میرے کپڑے بھگوئے ہیں

□

ناکایاما کوہ کے اوپر ہے شور
کوئلوں کا جھنڈ یاماتو کی اور
جارہا ہے
گا رہا ہے
زور زور

ہائیکو میں تو اس سے بھی کم ''کچھ واقع ہونے'' کا عنصر ہوتا ہے۔ ایک کا ترجمہ انگریزی سے پیش کرتا ہوں۔ (میں نے ترجمے میں سترہ سالموں کی قید نہیں رکھی ہے)

میں نے چاند کو انگلیوں میں
اٹھا کر بالٹی میں گرایا......اور
اسے گھاس پر چھلکا دیا

اس طرح کی نظموں میں بہت کچھ ایسا ہو سکتا ہے جو نظم کے شروع ہونے کے پہلے اور ختم ہونے کے بعد ہوا ہو۔ لیکن ہمیں اس سے کوئی دل چسپی نہیں ہوتی۔ اکثر غزل کے شعر میں بھی تو

ایسا ہوتا ہے۔ غزل کا شعر سن یا پڑھ کر ہم یہ نہیں پوچھتے "پھر کیا ہوا؟" اور ظاہر ہے کہ یہ سوال ہر بیانیے کے لیے بامعنی ہوتا ہے۔ لہٰذا بیانیہ اس معنی میں وقت میں قید ہے کہ اس کا وجود ہی وقت پر منحصر ہے۔ اور شعر کے لیے ایسا لازمی نہیں۔

دوسری بات جس کا اعادہ میں نے اکثر کیا ہے لیکن یاروں نے جوش مخالفت میں اس پر توجہ نہیں کی، یہ ہے کہ جب بیانیہ فکشن واقعات کو زمان کے چوکھٹے میں رکھ کر پیش کرتا ہے تو لامحالہ اس میں یہ صلاحیت ہوگی (یا پیدا ہو جائے گی) کہ مختلف زمانوں میں واقع ہونے والوں کے درمیان ربط دریافت کرے۔ اور جب ربط دریافت کرنے کی مہم ہوگی تو کردار نگاری اور واقعات کی ترتیب کے نئے امکانات سامنے آئیں گے۔ اور ان نئے امکانات کا روشن ترین پہلو یہ ہے کہ ان میں انسانی نفسیات، مزاج، تقدیر اور کسی بھی کردار کے ذہنی کوائف نہایت نزاکت اور گہرائی کے ساتھ بیان ہو سکیں گے۔ یہ وصف ایسا ہے جس سے شاعری، خاص کر اس طرح کی شاعری جس کا ذکر میں نے ابھی کیا ہے، یکسر محروم ہے۔ تیسری بات یہ کہ غزل کے شعر میں بھی بیانیہ عنصر ہو سکتا ہے اور بعض لوگوں کے یہاں تو بہت کثرت سے موجود ہوتا ہے۔ لہٰذا پڑھنے والا ایسے شعروں میں وہ باریکیاں دیکھتا ہے جو عام طور پر بیانیہ ہی میں نظر آتی ہیں۔ یہ بات غلط ہو یا صحیح، لیکن اس سے یہ تو ثابت ہی ہو جاتا ہے کہ غزل کے شعر کو بھی بیانیہ کے نقطۂ نظر سے دیکھنا ممکن ہے۔

ڈراما، فلم، اخباری فلم وغیرہ میں بیانیہ ہے یا نہیں، یہ سوال بڑی حد تک پیش کردگی پر مبنی ہے۔ اور پیش کردگی ہی پر مبنی کر کے خالص بیانیہ کو بھی تین انواع میں تقسیم کیا جا سکتا ہے:

(1) لکھا ہوا بیانیہ، جو زبانی سنانے کے لیے خصوصی طور پر نہ لکھا گیا ہو۔ مثلاً ناول، افسانہ، سفر نامہ، تاریخ وغیرہ۔

(2) ایسا بیانیہ جو صرف زبانی سنایا جائے۔ مثلاً داستان، جب تک وہ غیر تحریری شکل میں ہو۔

(3) ایسا بیانیہ جو لکھا ہوا تو ہو، لیکن پہلے وہ زبانی سنایا گیا ہو یا جسے زبانی سنانے کی غرض سے لکھا گیا ہو، مثلاً داستان، جب وہ زبانی سنانے کی ہو، لیکن جسے لکھ لیا گیا ہو یا چھاپ دیا گیا ہو۔

زبانی بیانیے کی بعض شکلیں حسب ذیل ہیں:

(1) ایسا بیانیہ جو زبانی یاد کر لیا گیا ہو اور پھر من و عن یا تھوڑا بہت تبدیلی کے ساتھ سنایا جائے۔

(2) ایسا بیانیہ جو پہلے لکھا جائے پھر سنانے کی غرض سے زبانی یاد کر لیا جائے۔
(3) ایسا بیانیہ جو سنانے کے وقت فی البدیہہ تصنیف کیا جائے۔
(4) ایسا بیانیہ جو تھوڑا بہت زبانی یاد ہو اور بیچ بیچ میں اس میں فی البدیہہ حصے ملائے جائیں۔
(5) ایسا بیانیہ جس کا صرف خاکہ بیان کنندہ کے ذہن میں ہو، باقی سب رنگ آمیزی فی البدیہہ ہو۔

ان سب کے مسائل الگ الگ طرح کے معاملات پیدا کرتے ہیں۔ یہ بھی ملحوظ رکھیے کہ جس طرح تحریری بیانیہ منظوم یا منثور ہوسکتا ہے، اسی طرح زبانی بیانیہ بھی منظوم یا منثور ہوسکتا ہے۔

وضعیاتی نقادوں نے بیانیہ پر بہت توجہ صرف کی ہے۔ شاید اس توجہ کے باعث بیانیہ کی تنقید اور اس کے نظریاتی مباحث یعنی بیانیات (Narrtology) کو جدید تنقید میں اہم ترین مقام حاصل ہے۔ ایک بات یہ بھی ہے کہ بیانیہ کو پوری زندگی کا استعارہ کہہ سکتے ہیں۔ بقول زویتان ٹاڈاراف (TZventan Todorov)، بیانیہ برابر ہے حیات کے۔

بعض نقاد مثلاً فریڈرک جیمی سن (Frederic Jameson) بیانیہ کو ہمارے تجربۂ حقیقت کا Contentless form قرار دیتے ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کے ذریعہ ہم تاریخ کے تضادات کو اپنے لاشعور میں داب دیتے ہیں۔ بیانیہ، محض اس وجہ سے کہ وہ بیانیہ ہے، تعبیر (Interpretation) کا تقاضا کرتا ہے اور اس طرح ہمیں اس بات کا احساس دلاتا ہے کہ ظاہری معنی اور سطح کے نیچے پوشیدہ موضوع کی دو الگ الگ حقیقتیں ہیں۔ جیمی سن اپنے ان خیالات کو مارکسی تصور تاریخ و ادب کی پشت پناہی کے لیے استعمال کرتا ہے۔ ہمیں اس سے غرض نہیں، ہمیں تو صرف یہ کہنا ہے کہ بیانیہ آج کی تنقیدی فکر میں اس قدر اہم ہوگیا ہے کہ اس سے پوری زندگی کی تعبیر کا کام لینے کی کوشش بھی ہوئی ہیں۔ اس وقت اتنا کہنا کافی ہوگا کہ جیمی سن نے بیانیہ کو جو اعلیٰ مقام عطا کرنے کی کوشش کی ہے، وہ ایک طرح سے ادب میں سیاسی اور مارکسی نظریاتی شعور کی ناگزیریت کے لیے ایک خاموش وکالت ہے۔ اس معاملے میں مدلل وکالت تو ہو نہیں سکتی، لہٰذا جیمی سن یہ کہہ کر بات برابر کرنا چاہتا ہے کہ صاحب ہمارا ہی بیانیہ اس 'سیاسی لاشعور' (Political Unconscious) کا ظرف ہے جو ہر باشعور بیانیہ فن کار کے اندر موجود ہے۔ فن کار بس اسے کسی نہ کسی چادر میں لپیٹ کر اپنے بیانیہ میں ڈال دیتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ایسا

توجیہ، یا ایسی توضیح جو ہر معاملے پر یکساں جاری ہو سکے، دراصل مافیہ سے عاری ہوتی ہے۔ (Explaining all is explaining nothing) ہر چیز آئیڈیالوجی ہے، یہ کہنا اتنا ہی بے معنی ہے جتنا یہ کہنا کہ یہ ہر چیز کی اصل جنس، یا جنسی تحرک ہے۔

بعض دوسرے مابعد وضعیاتی مفکر مثلاً ژاں فرانسوالیوتار (Jean Francois Lyotard) ان تمام فلسفوں کو، جن میں پوری انسانی صورتِ حال بیان کرنے کی سعی ہوئی ہے۔ (مثلاً افلاطونیت، نوافلاطونیت، ہیگل کی ماورائیت اور فلسفہ وتاریخ، مارکسزم) ان کو وہ بیانیۂ اعظم (Grand Narrative) کا نام دیتے ہیں، کیوں کہ بیانیہ کسی انسانی صورت حال کو علامتی طور پر بیان کرتا ہے اور بیانیہ اعظم وہ ہے جو تمام انسانی صورت حال کو بیان کرتا ہے۔ (اب یہ اور بات ہے کہ لیوتار اور اس کے ہم نوا ہر بیانیۂ اعظم کی صداقت کے منکر ہیں۔ یہ معاملہ بھی فی الحال ہماری بحث سے خارج ہے) بنیادی بات یہ ہے کہ آج بہت سے لوگوں کا خیال ہے کہ بیانیہ تعبیر کا تقاضا کرتا ہے اور تعبیر پیش بھی کرتا ہے۔

اگر افلاطونیت یا مارکسزم جیسے میزانیاتی (Totalizing) فلسفوں کو بیانیۂ اعظم نہ بھی کہا جائے تو یہ بات بہرحال واضح ہے کہ تہذیب کی سطح پر بیانیہ انتہائی مرکزی مقام کا حامل ہے، جیسا کہ جے ہلس ملر (J.Hillis Miller) نے حال (1990) میں کہا ہے، انسانی زندگی، زیانہ تقدیر، شخصیت و ذات، ہم کہاں سے آئے ہیں؟ ہم جب تک یہاں ہیں، کیا کریں؟ ہمیں کہاں جانا ہے؟ ان سب باتوں کے بارے میں کسی تہذیب میں کیا تصورات جاری و ساری ہیں، بیانیہ نہ صرف یہ کہ ان کو ضبط میں لاتا ہے، ان کو مستحکم کرتا ہے، بلکہ بسااوقات وہاں کی تخلیق بھی کرتا ہے۔

○

(ماہنامہ 'شب خون' جلد 35، شمارہ 252، جنوری 2002، مدیر: عقیلہ شاہین)

ہیئت یا نیرنگِ نظر؟

''پراسرار آدمی! ذرا یہ تو بتا کہ تو سب سے زیادہ کس سے محبت کرتا ہے؟
اپنے باپ سے، ماں سے، بہن سے یا بھائی سے؟
میرا نہ تو کوئی باپ ہے نہ ماں، نہ بہن نہ بھائی،
اپنے دوستوں سے؟
یہ تو تم نے ایسا لفظ استعمال کیا ہے جس کا میں آج تک مطلب نہیں سمجھا،
اپنے ملک سے؟
مجھے تو یہ بھی نہیں معلوم کہ وہ ہے کس عرض البلد میں،
خوب صورتی سے؟
وہ لافانی دیوی! اس سے محبت کرنے کو تو میں بڑی خوشی سے تیار ہوں۔
دولت سے؟
مجھے اس سے اتنی ہی نفرت ہے جتنی تمھیں خدا سے،
پھر تمھیں کس سے محبت ہے، انوکھے اجنبی؟
مجھے بادلوں سے محبت ہے...... ان بادلوں سے جو گزر جاتے ہیں.........وہ دیکھو.........ان حیرت انگیز بادلوں سے!''

اپنی جمالیاتی قدر و قیمت کے علاوہ بودلیر کی یہ نظم انیسویں صدی اور بیسویں صدی یا صنعتی دور کی سماجی اور اخلاقی تاریخ میں ایک دستاویز کی حیثیت رکھتی ہے اور اسی طرح ادب اور آرٹ کی تاریخ میں بھی ممکن ہے کہ یہ نظم اس دور کی ہر تحریک یا ہر فن کار پر حاوی نہ ہو، لیکن بہت بڑی حد تک اس میں ہمارے زمانے کی روح بند ہے۔ اس عہد کے انسان کی ساری روحانی مایوسیاں،

مجبوریاں، معذوریاں، اس کی ساری حسرتیں اور آرزوئیں اس نظم میں گونجتی ہیں۔ یہ نظم اس کی شکست کی آواز ہے.......... بلکہ زندگی کے اس نظام کی بھی۔ ان منفی عناصر کے پہلو بہ پہلو اس نظم میں انسان یا کم سے کم فن کار کی روحانی کاوشوں اور موت کے خلاف اس کی جد و جہد کا نشان بھی ملتا ہے۔ جتنا کچھ اور جیسا کچھ اثبات صنعتی دور کے فن کار سے ممکن ہوسکتا ہے وہ یہاں موجود ہے۔ اگر اسے پوری زندگی نہیں مل سکتی تو کم سے کم سہی۔ بہر حال وہ آخر تک زندگی کا دامن نہیں چھوڑنا چاہتا۔ حالاں کہ اس مضمون میں مجھے پچھلی ایک صدی کے فن کاروں کے نقطۂ نظر کی خامیوں ہی سے بحث ہے، لیکن میں یہ تسلیم نہیں کرسکتا کہ ان کی تخلیقات موت کی علمبردار یا اخلاقی اعتبار سے انحطاطی ہیں۔ ممکن ہے کہ آرٹ موت کا اعلان کرتا ہو، اس میں فرد یا قوم کی زندگی سے بیزاری یا موت کی خواہش جھلکتی ہو۔ لیکن آرٹ کبھی اور کسی طرح موت کی تلاش نہیں ہوسکتا۔ آرٹ بنفسہٖ زندگی کی جستجو ہے، ایک نئے توازن، ایک نئے آہنگ کی تلاش ہے، یہ ہوسکتا ہے کہ فن کار کو نیا توازن پوری طرح حاصل نہ ہو سکے۔ آخر اسے بہت سی ایسی چیزوں سے مقابلہ کرنا پڑتا ہے جو فرد کی طاقت سے باہر ہیں، لیکن اس نئے توازن کی سمت ایسے اشارے تو کرسکتا ہے جن سے دوسرے جستجو کرنے والوں کو مدد مل سکے۔ ہر آرٹ صحت ور ہوتا ہے کیوں کہ بیماری کا ذکر کرنے کے باوجود صحت سے منکر نہیں ہوسکتا۔ فن کار کے اندر زندگی مر بھی گئی ہو تب بھی فن پارے کی تخلیق یا تخلیق کا خواب بذات خود قم باذنی کا حکم رکھتا ہے۔ البتہ بعض فن پاروں کو نسبتاً زیادہ صحت ور کہا جاسکتا ہے اور بعض کو کم۔ چنانچہ اس پچھلی ایک صدی کے ادب پر تنقید کرتے ہوئے میرا مطلب کہیں بھی یہ نہیں ہوگا یہ ادب انسانیت کے لیے ضرر رساں ہے یا تنزل پرست ہے، جیسا بہت سے سیاسی رضا کار اکثر کہا کرتے ہیں۔ یہ تنبیہ بھی ضروری ہے کہ میرے مضمون میں کسی لفظ کے معنی وہ نہیں ہیں جو مارکسیوں کے یہاں ہوتے ہیں۔ کیوں کہ یہ لوگ لفظوں کو ان کے چھوٹے سے چھوٹے اور تنگ سے تنگ معنوں میں استعمال کرنے کے عادی ہیں۔ ان کی اصطلاحیں اتنی ''مادیت'' آلود ہوتی ہے کہ ان سے تانبے کے زنگ آلود پیسوں کی بدبو آتی ہے۔ اسی لیے میں نے تو کمیونسٹوں کا اخبار تک پڑھنا چھوڑ دیا ہے کیوں کہ ردّانی میں تو ننگی تصویروں والا رسالہ آجاتا ہے۔ انسانوں کا ذکر کرتے ہوئے کم سے کم ادب اور ادبی تنقید میں ایسے لفظ چاہئیں جو انسانوں کی زندگی سے بھرپور ہوں۔ معاشیاتی مابعد الطبیعیات سے نہیں۔

تو بودیلیر کی نظم میں ہم ایک بالکل نئے قسم کے فن کار سے دوچار ہوتے ہیں...... صنعتی دور کے فن کار سے۔ یہ فن کار اپنے پیش رو فن کاروں سے صرف زمانے یا ماحول کے اعتبار سے ہی الگ نہیں بلکہ نئی اور مختلف روح لے کر پیدا ہوا ہے۔ حسرت، مایوسی، رنج وغم، زندگی کی ناپائیداری کا احساس، تشکک، مذہب سے بغاوت کوئی نئی چیز نہیں۔ اپی کیورس اور دوسرے یونانی فلسفیوں کا تو ذکر ہی کیا، یرمیاہ جیسے پیغمبر نے اس دن پر لعنت بھیجی ہے جس دن وہ پیدا ہوا تھا، اور حبقوق نے خدا کو یہ طعنہ تک دیا ہے کہ تیری آنکھیں کیا اتنی مصفا ومنزہ ہیں کہ بدی اور بے انصافی کو دیکھ تک نہیں سکتیں۔ تو غم واندوہ کا اظہار یا بغاوت ایسی چیزیں نہیں جو اس نئے فن کار کو دوسروں سے ممیز کرسکیں۔ یہ دکھ تو انسان کی زندگی کے ساتھ لگے ہوئے ہیں اور وہ ہمیشہ ان کا رونا روتا آیا ہے۔ جہاں تک مسلمہ اعتقادات یا نظام زندگی سے بغاوت کا تعلق ہے، بعض وقت تو نیا فن کار سرے سے باغی ہوتا ہی نہیں، کیوں کہ ایسے لمحوں میں نفی اس کے اندر ترقی کر جاتی ہے کہ اس کے لیے ایسے اداروں، ایسے قانونوں اور ایسی روایتوں کا وجود ہی باقی نہیں رہتا جن کے خلاف اسے بغاوت کرنے کی ضرورت پیش آئے۔ خدا کے وجود سے انکار کرنے کی فکر تو اسے جب ہو جب وہ اپنے وجود کا قائل ہو۔ وہ اپنے گرد وپیش سے اپنے آپ کو اتنا بے پروا بنا سکتا ہے کہ ساری ہستی اس کے لیے دھند کا ایک غلاف بن جائے جو کہیں کہیں سے کبھی کبھی چمک اٹھتا ہو۔ ایسے انسان کے لیے باغی بہت محدود اصطلاح ہے۔ یہ لفظ اس کے چند لمحوں کی تعریف ضرور کرتا ہے، پوری زندگی پر حاوی نہیں۔ نئے فن کار کا بنیادی فرق یہ ہے کہ وہ ساری عقیدتیں اور محبتیں، وہ سارے اخلاقی رشتے جن سے اب تک فن کار مطمئن تھے اور اگر کبھی انھیں تکلیف دہ پاتے تھے تو انھیں کم سے کم اتنی اہمیت ضرور دیتے تھے کہ ان کے خلاف شدت سے بغاوت کریں، ان میں ضروری ترمیم کریں، ان کا نیا تخیل پیش کریں، نیا فن کار ان سارے اخلاقی رشتوں سے بیزار ہے۔ ایک دو سے نہیں، بلکہ سب سے اور اتنا بیزار ہے کہ ان کی صرف ترمیم یا تجدید سے مطمئن ہو جانا کیا معنی، ان کی تخریب تک سے علاقہ نہیں رکھنا چاہتا۔ اس کی تو بس یہ خواہش ہے کہ ان کی طرف سے آنکھیں بند کرلے اور ان سے بالکل بے نیاز ہو جائے...... یہ اور بات ہے کہ پوری بے نیازی ناممکن ہے، کیوں کہ اخلاقی رشتے نہ صرف حقیقت کا حصہ ہیں بلکہ خود سب سے بڑی حقیقت ہیں۔ نئے فن کار کی دوسری خصوصیت یہ ہے کہ وہ سماج کے ایک فرد یا بہت سے انسانوں کے درمیان رہنے والے ایک انسان کی حیثیت

سے اپنے معاملات پر غور نہیں کرتا، بلکہ اس طرح جیسے وہ خود ایک کائنات ہو، اس وقت وہ دوسروں کے وجود کا خیال تک نہیں آنے دینا چاہتا۔ نہ وہ یہ سوچنا ضروری سمجھتا ہے کہ اس کے رویے کا دوسروں کے رویوں سے کیا تعلق ہوگا اور آپس میں ان کا عمل اور ردعمل کس قسم کا ہوگا۔ اپنے معاملات اپنے لیے اپنے طے کرنے میں وہ اپنے کو خود مختار سمجھتا ہے اور اپنے سے ماسوا کسی کی اور کسی قسم کی ذمہ داری لینے کو تیار نہیں۔ اسے اپنی حق خود ارادیت منوانے کی ضد نہیں۔ وہ کسی سے کوئی بات نہیں منوانا چاہتا۔ یہ لفظ ہی اس کی لغت میں نہیں پایا جاتا۔ کوئی بات منوانے کی تو اسے جب فکر ہو جب وہ ان کے وجود کو اہمیت دیتا ہو۔ اسی طرح 'حق' کا لفظ بھی اس کی ترجمانی نہیں کرتا، کیوں کہ حق ایک سیاسی اور اجتماعی تصور ہے وہ تو اپنے آپ کو ایک ایسی دنیا سمجھتا ہے جس کے کیمیاوی قانون بالکل الگ ہیں اور یہ قانون اپنے طریقے پر عمل کرتے ہیں (یہاں میں نے لفظ ''معاملات'' بڑے وسیع معنوں میں استعمال کیا ہے، اس میں خیر وشر کے تصور سے لے کر ہوٹل کی خادماؤں سے زنا تک سب آجاتا ہے) کسی ترقی پسند اشتعال انگیز کی یاددہانی کے بغیر مجھے خوب معلوم ہے کہ فرد کے متعلق یہ نظریہ خیر سوفی صدی غلط تو نہیں، مگر ہاں ناکافی ضرور ہے۔ فرد ایک علیحدہ کائنات سہی مگر یہ کائنات ایسی ہی دوسری کائناتوں سے ہر لمحے ٹکراتی رہتی ہے۔ یہ نئے فن کار بھی اس نئے تصادم سے بے خبر نہیں ہیں اور اس سے جو پیچیدگیاں پیدا ہوتی ہیں ان کا علم ان فن کاروں کو جس شدت سے ہے اور یہ علم جس ٹریجیڈی کی شکل اختیار کرتا ہے وہ چیز مارکس اور اینگلز کے نصیب میں نہیں۔ یہ لوگ تو خیر پھر بھی بچارے پمفلٹ باز قسم کے آدمی تھے، اروِنگ بیبٹ جیسے ادب کے مصلحین تک اگر اس احساس کو اپنی رگوں میں دس منٹ ٹھہر جانے دیتے تو خون تھوکتے پھرتے، ہارورڈ میں بیٹھ کر خیر وشر کا فلسفہ بگھارنے میں تو کچھ خرچ نہیں ہوتا۔

اب گنیے کہ بودلیر کس کس چیز سے محبت نہیں کرسکتا۔ ایک تو وہ خدا کو نہیں مانتا، لیکن یہاں یہ یاد رکھیے کہ صنعتی دور کی مادہ پرستی، عقلیت اور لادینی پر اس نے بڑی بڑی کراری چوٹیں کیں ہیں۔ اور جب وہ کہتا ہے کہ میں خدا سے نفرت کرتا ہوں تو اس کا مطلب سرمایہ دارانہ سماج کے خدا اور مذہب سے ہے جنھیں اس سماج نے اپنے مقصد کے لیے استعمال کیا ہے۔ مذہب سے اتر کر ملک کا نمبر آتا ہے، اس سے بھی وہ متنفر ہے کیوں کہ یہ ملک وہ ''عجیب وغریب سرزمین'' ہے جہاں ''معمولی روٹی کو کیک کہا جاتا ہے۔'' اور اس کے ایک ٹکڑے کے لیے انسان ایک

دوسرے کو قتل کرنے پر آمادہ ہو جاتے ہیں۔ اسے یہ بھی نہیں پتہ کہ ماں باپ، بھائی بہن یا دوستوں کی محبت کیا چیز ہوتی ہے، کیوں کہ سکوں کی محبت نے زندگی کے سرچشموں کو بھی زہریلا بنا دیا ہے اور وہاں سے اب اسے وہ آب حیات نہیں مل رہا جو پہلے ملتا تھا۔ دولت سے تو خیرہ وہ کیا محبت کرے گا اور پھر بے ایمانی سے حاصل ہونے والی دولت سے لیکن سماج کو روپے نے اس طرح جکڑا ہے کہ روپیہ کی ہوس کے علاوہ ہر دوسرا آدرش بے معنی بلکہ خطرناک نظر آنے لگا ہے۔ خصوصاً فن کار تو اس سماج کی نظروں میں مارکسیوں کی نظروں میں بھی ایک عجیب الخلقت وحشی بن گیا ہے جو معاشرتی نظام کے لیے ایک دھمکی ہے، بقول بودلیئر کے شاعر کسی دن اگر یہ مطالبہ کرے کہ مجھے اپنے اصطبل میں رکھنے کے لیے دو تین بورژوا چاہئیں تو حیرت، غصے اور دہشت کے مارے لوگوں کا منہ کھلے کا کھلا رہ جائے گا، لیکن اگر کوئی بورژوا، شاعر کباب مانگے تو کسی کو بھی تعجب نہیں ہوگا، بلکہ اسے بالکل معمولی بات سمجھا جائے گا (یادش بخیر، ترقی پسند تو شاعر کو کچا کھا جانے سے بھی نہیں جھجکیں گے) اور تو اور شاعر کی ماں تک اسے کوسنے دیتی ہے کہ یہ ملعون میری کوکھ سے کیوں پیدا ہوا، یہ بھی بودلیئر کی ایک نظم سے ہے۔ ایک اور بنیادی تعلق جنس اور محبت کا ہے لیکن روپیہ کی پوجا نے فن کار کے لیے یہاں بھی بس گھول دیا ہے۔ بودلیئر خواب میں دیکھتا ہے کہ انتہائی گندے اور پلید عفریت نما انسانوں کی ایک جماعت اسے گھیرے اس کا مذاق اڑا رہی ہے اور اس کی محبوبہ بھی ان کے گلے میں باہیں ڈالے چپٹی ہوئی ہے۔ اسے چڑانے کے لیے وہ ان لوگوں کو چوم رہی ہے اور ان سے اختلاط کر رہی ہے۔ نئے فن کار کے جنسی تعلقات کا ایک اور نمونہ یہ ہے کہ بڑے انتظاروں کے بعد آخر ایک دن Corbiere کو اپنی محبوبہ سڑک پر نظر آتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ یہ محبوبہ بہت ہوئی تو کسی ہوٹل میں کھانا کھلاتی ہوگی۔ Corbiere خوش خوش اس کے پیچھے چلنے لگتا ہے، لیکن وہ اتنے پھٹے حالوں میں ہے کہ محبوبہ مڑ کر دیکھتی ہے اور مسکرا کر دو پیسے اس کے ہاتھ پر رکھ دیتی ہے۔ ایک زمانہ تھا کہ عشق کو زندگی کا ماحصل سمجھا جاتا تھا لیکن لافورگ کی نظروں میں عورتیں وحشی جانور ہیں جو اپنے نروں کو قابو میں لا کر ان کے ساتھ سسکیاں بھرتی ہیں اور یہ سب صرف تین منٹ کے مزے کی خاطر! اسی لیے وہ اپنے آپ کو مبارک باد دیتا ہے کہ اوروں کی طرح وہ اپنی جبلی خواہشوں کا غلام بن کر نہیں رہا بلکہ ہمیشہ ان کا مقابلہ کیا اور آج تک کسی عورت کے ساتھ ہم آغوش ہوا نہ کسی کا بوسہ لیا۔

غرضیکہ نئے فن کار کا یہ حال ہے کہ زہر چہ رنگ تعلق پذیرد آزاد است۔ لیکن نہ تو اس میں بلند ہمتی کو دخل ہے نہ قلندری کو، نہ یہ آزادی اسے روحانی بالیدگی دیتی ہے۔ ہر انسانی تعلق اور ہر اخلاقی رشتے سے فن کار اپنے آپ کو علیحدہ کرنے پر مجبور ہے کیوں کہ زر پرستانہ اقدار نے ان بنیادی تعلقات کے مظاہر یعنی سماجی اداروں میں کھوٹ ملا دیا ہے۔ اپنے چاروں طرف ہر چیز اسے نیکی، صداقت اور حسن کے خلاف نظر آتی ہے...... اور یہی فن کار کے معبود ہیں۔ ان حالات سے اس کی بیزاری کی انتہا یہ ہے کہ وہ ان چیزوں سے اپنے آپ کو الگ کرنے پر مجبور ہے جو اس کا موضوع سخن ہیں، جو اس کے فن کا سرچشمہ ہیں...... یعنی انسانی اور اخلاقی تعلقات۔ اس کی سماج میں جو اقدار رائج اور مقبول ہیں انھیں وہ مان نہیں سکتا اور اپنی اقدار سماج سے منوانے کی طاقت نہیں رکھتا۔ اس لیے وہ ہر اس چیز کو شبہ کی نظروں سے دیکھتا ہے اور ہر اس چیز سے دور بھاگتا ہے جس کے متعلق کہا جا سکے کہ یہ اچھی ہے یا بری ہے، جھوٹی ہے یا سچی ہے۔ ایک اور مصیبت یہ ہے کہ اپنی اقدار سے محبت کرنے کے باوجود وہ اتنا بے حس اور اتنا بے تخیل نہیں کہ ان اقدار کو لازمی طور پر سب سے فائق اور افضل سمجھے۔ اس لیے وہ کوشش کرتا ہے کہ جس طرح بن پڑے اخلاقی مسئلوں اور اقدار کے الجھیڑوں سے جان بچا کر نکل بھاگے اور اسے کسی چیز کے سچ یا جھوٹ اچھائی یا برائی کے بارے میں سوالوں کا جواب نہ دینا پڑے...... کیوں کہ شاید وہ اپنے جوابوں سے بھی مطمئن نہیں ہو سکتا۔ ممکن ہے کہ یہ تشکک اور بے یقینی بہت سے لوگوں کو اخلاقی انحطاط معلوم ہوتا ہے، لیکن اگر نئے فن کاروں میں بھیڑ بکریوں جیسی خود یقینی کی کمی ہے تو کم سے کم ایک آدمی کو اس پر ذرا بھی افسوس نہیں ہے۔

ان فن کاروں کے روحانی مسئلے اور ان کی بیزاری اپنی جگہ پر مسلم، لیکن اب ایک خالص فنی مسئلہ پیدا ہوتا ہے۔ اخلاقی معیار چھوڑنے کو چھوڑ دیئے جائیں کوئی بات نہیں لیکن کسی نہ کسی معیار کے بغیر...... یہ معیار شعوری ہو یا غیر شعوری، اس سے بحث نہیں۔ فن پارے کی تخلیق کس طرح ممکن ہے؟ فن پارے کے اجزا اور کل کے درمیان اور اس طرح فن پارے اور اس سے متاثر ہونے والے آدمی کے درمیان کسی نہ کسی طرح کا تعلق کسی نہ کسی طرح کا رشتہ تو ہونا ہی چاہیے اور ان رشتوں کا کوئی معیار بھی لازمی ہے۔ یہ مسئلہ نفسیاتی کیا معنی حیاتیاتی بھی بن سکتا ہے۔ لیکن فی الحال فن کار کے نقطۂ نظر سے دیکھتے ہوئے ہم اسے ایک بڑا فنی مسئلہ کہیں گے۔ یہ مسئلہ یوں حل ہوا کہ فن برائے فن کا نظریہ وجود میں آیا۔ یہاں بھی میں بڑے زور و شور سے اس

بات سے انکار کروں گا کہ یہ نظریہ اخلاقی حیثیت سے انحطاط پرستانہ ہے۔ میں اوپر دکھا آیا ہوں کہ معمولی اخلاقی تعلقات فن کار کے لیے کس طرح ناممکن ہو گئے تھے۔ یہ نظریہ اخلاقیات سے یک سر کنارہ کشی نہیں ہے، بلکہ فن اور فن کار کے لیے ایک نئی اخلاقیات ڈھونڈھنے کی کوشش ہے۔ یہ اخلاقیات نامکمل سہی، اس میں خامیاں سہی، یہ الگ بات ہے۔ نیکی اور صداقت ایسے تصورات ہیں جن کے متعلق بحث کی جاسکتی ہے۔ اس کے علاوہ نیکی اور صداقت کے معیاروں کے قائم ہونے میں سماج کو بھی بہت دخل ہے اور ان معیاروں کی مادی شکلوں سے ہر آدمی کو روزانہ دوچار ہونا پڑتا ہے۔ یہ تصورات اجتماعی زیادہ ہیں اور ان کا انحصار بڑی حد تک ان کے تسلیم کیے جانے پر ہے، لیکن بحث و تمحیص، اپنی بات منوانا یا دوسروں کی بات ماننا یہ سب چیزیں نئے فن کاروں کو مہمل اور بے معنی، بلکہ شاید غیر اخلاقی معلوم ہوتی تھیں۔ اس لیے اپنے فنی مسئلہ سے مجبور ہو کر انھیں اخلاقیاتی تثلیث کے تیسرے رکن یعنی حسن کی طرف جانا پڑا جو نسبتاً زیادہ انفرادی تصور ہے، جس کا تعلق عقل کے بجائے اعصابی تجربے سے زیادہ ہے اور اس لیے اس کی حقیقت کا اعلان زیادہ وثوق اور زیادہ یقین کے ساتھ کیا جاسکتا ہے۔ پھر اس میں بحث کی بھی زیادہ گنجائش نہیں۔ فن کار کے لیے تمام دوسرے اخلاقی تعلقات مردہ ہو چکے ہیں۔ حسن وہ آخری تنکا ہے جس کا سہارا لئے بغیر اسے چارہ نہیں۔ اچھا حسن کا بھی ایک مسلمہ معیار ہو سکتا ہے جسے ساری قوم یا ساری سماج مانتی ہو، لیکن ان فن کاروں کو ہر مسلمہ چیز پر جھوٹے ہونے کا شبہ ہوتا ہے، اس لیے وہ خود بھی کسی چیز کے قیام میں مدد دینے کو تیار نہیں، اور نہ ایسی ذمہ داری لیتے ہیں۔ وہ مستقل اقدار کو ہی نہیں مانتے بلکہ اقدار کی اضافیت کے زیادہ قائل ہیں۔ لہٰذا وہ اپنی طرف سے حسن کا کوئی مستقل معیار بھی پیش نہیں کرتے۔ بودلیئر ان بادلوں سے محبت کرتا ہے جو گزر جاتے ہیں، یعنی ان فن کاروں کا حسن وہ حسن ہے جس کی شکل و صورت متعین نہیں بلکہ جو بدلتا رہتا ہے۔ وہ حسن جو کوئی ازلی وابدی تصور نہیں، بلکہ جو لمحاتی تاثر پر مبنی ہے۔

تو اب فن کا آخری معیار خالص جمالیاتی ہو گیا۔ ایک طرح زبان سے تو یہ فن کار ضرور کہتے رہے کہ حسن اور صداقت ایک چیز ہے، لیکن ان لفظوں کی تہ میں ایک اور اضطراب پایا جاتا ہے۔

جب یونانی حسن، صداقت اور نیکی کو ایک وحدت بتاتے تھے تو وہ حسن کے علاوہ باقی دوسرے ارکان پر بھی اتنا ہی زور دیتے تھے۔ جس طرح وضعی رشتوں (Formal Relation) کا

توازن اور ہم آہنگی صداقت ہوسکتی تھی۔ اسی طرح صداقت کا تصور یا صداقت کے حصول کا لمحہ بجائے خود حسین ہوسکتے تھے لیکن نئے فن کاروں کو یہ بے تابی رہی ہے کہ کسی طرح صداقت اور نیکی کے تصورات سے پیچھا چھڑایا جائے اور حسن کو ان سے بے نیاز بنایا جائے، کیوں کہ ہوسناک سماج میں یہ تصورات خالص اور بے میل رہ ہی نہیں سکتے۔ جب یہ فن کار حسن اور صداقت کے ایک ہونے کا نعرہ لگاتے ہیں تو ان کی خواہش یہ ہوتی ہے کہ کسی طرح صداقت اور نیکی پر غور کرنے یا ان کے معیار قائم کرنے کی ذمہ داری سے بچ جائیں، چنانچہ اس نعرے کے باوجود کوشش یہ رہی ہے کہ آرٹ کو جمالیاتی طور پر تسکین دینے والے وضعی رشتوں کا مجموعہ بنا دیا جائے۔ جس میں اخلاقی اور غیر جمالیاتی عناصر کوئی اہمیت نہیں رکھتے۔ مطلب یہ کہ آرٹ کو ایسی معروضی حیثیت دی جائے کہ اس پر اخلاقی معیار عائد ہی نہ ہوسکیں، بالکل جس طرح ہم کسی پیڑ یا پتھر کو اخلاقی اعتبار سے نیک یا بد نہیں کہہ سکتے۔ بلکہ صرف اس کے وجود کو تسلیم کر لیتے ہیں۔ آخر آرٹ میں قطعی اور کلی معروضیت تو نفسیاتی اور حیاتیاتی اعتبار سے ممکن ہی نہیں جب تک انسان کیمیاوی اعتبار سے بالکل بدل نہ جائے یا فن پارہ فن کار کے پیٹ سے بچے کی طرح پیدا نہ ہونے لگے۔ بہرحال اس فن کاروں کی انفرادیت پرستی اور داخلیت کے ساتھ ساتھ ان کے یہاں یہ رجحان بھی نظر آتا ہے کہ فن پارے کو زیادہ سے زیادہ معروضی نہ بنایا جائے جس کی بنیاد جمالیاتی اور صنعتی اعتبارات پر قائم ہو اور جو حتی الوسع اخلاقی معیاروں سے آزاد ہو۔ میلارمے ''خالص شاعری'' کا نظریہ پیش کرتا ہے۔ ورلین کہتا ہے کہ شعر میں سب سے پہلے اور سب سے زیادہ موسیقی ہونا چاہیے۔ اس کے علاوہ جو کچھ ہے وہ ''محض ادب'' ہے۔ مصوری میں تاثریت (Impressionism) پیدا ہوتی ہے جو زندگی کو بحیثیت مجموعی نہیں دیکھنا چاہتی بلکہ محض ایک گریزاں تاثر ہی سے مطمئن ہو جاتی ہے اور اس لیے اس میں ٹکنیک ہی سب کچھ ہے۔ ناول میں فلابیر آرٹ کی خودمختاری اور اسلوب کی فوقیت کا نعرہ بلند کرتا ہے اور آرٹ کو تقریباً ایک ایسے مذہب کی شکل دے دیتا ہے جو راہبوں جیسی قربانیاں اور ریاضتیں چاہتا ہے۔ اس کے نزدیک موضوع کوئی اہمیت نہیں رکھتا جو کچھ ہے وہ طرز بیان ہے۔ ان لوگوں کے ساتھ ساتھ فطرت نگار بھی موجود ہیں جو آرٹ کے پرستار تو نہیں ہیں مگر انسان کا مطالعہ اتنی سخت معروضیت کے ساتھ کرنا چاہتے ہیں جیسے کوئی سائنس دان تجربے کی میز پر جانوروں کو چیرتا پھاڑتا ہے۔ ظاہر ہے کہ سائنس دان جو باتیں معلوم کرتا ہے وہ اخلاقی معیاروں کی زد میں نہیں آتیں۔ چناں چہ آرٹ پر

سائنس کی معروضیت عائد کرتے ہوئے درحقیقت فطرت نگاروں کی بھی کاوش یہی تھی..........
وہ غیر شعوری طور پر ہی سہی.......... کہ کسی طرح اخلاقی مسئلوں اور اخلاقی فیصلوں سے بچا
جائے۔ غرض کہ اس دور کی ساری نظریہ بازی کا ماحصل یہ ہے کہ فن کار اخلاقی جدوجہد سے تھک
کر اور اپنی کامیابی سے مایوس ہو کر یہ چاہ رہے تھے کہ حسن کے تصور کو نیکی اور صداقت کے
تصورات سے الگ کر دیا جائے کیوں کہ ایمان دارانہ فنی تخلیق کا اور کوئی راستہ انھیں نظر نہیں آ رہا
تھا لیکن چوں کہ نیکی اور صداقت اتنے اہم تصورات ہیں کہ ان سے آنکھیں چرانا ممکن نہیں، اس
لیے وہ اپنے سمجھانے کو یہ بھی کہتے رہتے تھے کہ حسن میں باقی دونوں تصورات بھی شامل ہیں۔
ممکن ہے کہ ان تصورات کو ایک دوسرے سے الگ کر دینا حسن کو سب سے افضل اور خود مختار
سمجھنا ایسے زمانے میں اور ایسی قوم میں فن کاروں کے لیے زیادہ نقصان نہ ہو۔ جہاں سماج میں
پوری ہم آہنگی ہو۔ لوگوں کے دلوں میں نیکی اور صداقت کا تصور صاف ہو اور مضبوطی سے قائم
ہو، فن کار کا رشتہ عوام سے مضبوط ہو اور ان سے برابر نئی زندگی حاصل کرتا رہا ہو، اپنی قوم کی
اقدار اس کے خون میں بسی ہوں.......... ایسی صورت میں حسن کے متعلق کوئی ذہنی عقیدہ اس
کے فن کو لنگڑا لولا نہیں بنا سکتا کیوں کہ آرٹ کی تخلیق بڑی حد تک غیر شعوری فعل ہے، لیکن
جب فن کار ایسے سماج میں نہ رہتا ہو، جب ہم آہنگی کیا معنی، ایک طبقہ دوسرے طبقے سے
مصروفِ پیکار ہو، کوئی ایک مسلمہ اور مصدقہ نظام زندگی باقی نہ رہا ہو، جب فن کار کا عوام سے بھی
رابطہ باقی نہ رہا اور وہ صرف اپنی روحانی طاقت سے کام لینے پر مجبور ہو، جب وہ اخلاقی جنگ
سے اکتا چکا ہو اور اخلاقی فیصلوں سے خائف ہو..... ایسے زمانے میں حسن کی خود مختاری اور
آرٹ کی آزادی پر ایمان لانا گویا، خیر تنکے پر تو نہیں مگر تختے پر بیٹھ کے بحرالکاہل کی سیاحت کے
لیے نکلنا ہے، لیکن یہاں یہ نہ بھولئے کہ فن کار یہ سب خطرے ایک بلند تر اخلاقیات اور ایک بلند
تر صداقت کے لیے مول لے رہا ہے۔ جب بودلیئر کہتا ہے کہ "الزام دینا، مخالفت کرنا اور
انصاف کا مطالبہ کرنا بھی.......... کیا یہ سب بدمذاقی نہیں ہے؟" تو وہ فن اور فن کار کی خود مختاری
کا اعلان تو ضرور کر رہا ہے مگر سب سے زیادہ اسے یہ فکر ہے کہ اپنے آپ کو کسی نہ کسی طرح صنعتی
اخلاقیات کی آلودگی سے بچائے رکھے۔ ممکن ہے کہ یہ فنکار اس بلند تر اخلاقیات کا کوئی واضح
تصور نہ رکھتے ہوں، لیکن انھیں یہ خیال ضرور ہے کہ مروجہ اخلاقیات سے اگر وہ بچ نکلے تو شاید
کسی بلند تر اخلاقیات کی ایک جھلک دیکھ لیں۔ میں مانتا ہوں کہ یہ برا منفی جذبہ ہے، مگر دودھ

کا جلا چھاچھ بھی پھونک کر پیتا ہے۔ اپنے زمانہ کے جھوٹ کا تجربہ کرتے کرتے وہ اوروں سے تو کیا، اپنے آپ سے بھی ڈرنے لگے ہیں اور یہ بذات خود ایک بڑا زبردست اخلاقی اصول ہے اور جس پر عمل کرنا کچھ فن کاروں ہی کو آتا ہے۔

اچھا اب نئے فن کاروں کا ایک اور رجحان دیکھئے۔ اوپر میں نے جن نظریوں کی طرف اشارہ کیا ہے ان کی رو سے ایک تکمیل یافتہ فن پارہ اپنی اثر انگیزی کے لحاظ سے تو ایک معروضی اور جمالیاتی چیز بن گیا اور اخلاقیات سے ماورا بھی ہو گیا لیکن اب مشکل آ پڑی ہے موضوع کی موضوع کی بجائے خود کوئی اہمیت ہو یا نہ ہو، لیکن فن پارے کا کوئی موضوع تو ہونا لازمی ہے............ خصوصاً ادب میں............ اخلاقی رایوں یا خیالات کو الگ کر دیجئے، لیکن کم سے کم جذبات یا محسوسات کو تو موضوع بنانا ہی پڑے گا۔ اس کے سوا چارہ ہی نہیں، لیکن جذبات سے متعلق ہوتے ہی ہم پھر اخلاقی معیاروں کی دنیا میں داخل ہو جاتے ہیں۔ اس لیے فن کار خیالات تو الگ رہے جذبات سے بھی بھڑکنے لگے۔ ویسے بھی وہ اپنے جذبات کو مشکوک نظروں سے دیکھنے لگے تھے اور یہ سوال پوچھنے لگے تھے کہ یہ جذبات کیا اس قابل بھی ہیں کہ انھیں محسوس کیا جائے کسی اخلاقی تصور کے بغیر انسان کا دماغ یا روح تو کیا، حواس خمسہ بھی جواب دے جاتے ہیں۔ چناں چہ بیسویں صدی میں واقعی فن کار یہ محسوس کر رہا ہے (میں سمجھتا ہوں کہ اس دوسری جنگ عظیم نے ابھی تک کوئی بہت بڑی بنیادی تبدیلی نہیں کی ہے اور فن کار کے مسئلے ابھی حل نہیں ہوئے ہیں) اس کے جذبات اور احساسات سب مردہ ہو چکے ہیں۔ ایلیٹ کی ان چار لائنوں میں اس موت کا اظہار اس کے اسباب اور نتائج سب آ جاتے ہیں:

I Have lost my passion: way should I need to keep

It since what is kept must be adulterated? I

Have lost my sight, smell, hearning, taste and

Touch: how should I used them for your closer Contact:

یوں ہونے کو تو 30 کے بعد کی انگریزی شاعری میں محسوسات کی بڑی فراوانی بلکہ ریل پیل ہے مگر اس کی حقیقت بھی ایلیٹ نے بیان کر دی ہے:

The membrane when the sense has cooled with

pungent sauces.

تو ان فن کاروں کو جذبات کے بالکل ختم ہو جانے کا خطرہ لاحق ہے۔ جو جذبات باقی بھی ہیں ان کی قدر و قیمت کے بارے میں فن کار کو شک ہے۔ جس طرح وہ اوروں کی اقدار قبول کرنے سے انکار کرتا ہے۔ اسی طرح اپنے جذبات دوسروں کے اوپر ٹھونسنے سے ہچکچاتا ہے یہاں تک کہ وہ اپنے جذبات کی ذمہ داری بھی نہیں لینا چاہتا۔ معروضیت پر جو اتنا زور دیا گیا ہے اس کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے۔ جذبات سے گریز کا ایک دوسرا پہلو یہ ہے کہ فن کار کو اقدار کے متعلق اپنے ماحول سے اتنا اختلاف ہے کہ وہ اپنے آپ کو اگر اوروں سے برتر نہیں تو الگ ضرور سمجھتا ہے، بلکہ کوشش کر کے اپنے آپ کو علیحدہ اور مختلف رکھنا چاہتا ہے۔ یہ خواہش ایسی مجنونانہ شکل اختیار کرتی ہے کہ مثلاً بودیلیر لوگوں کے سامنے یہ دعویٰ کرتا ہے کہ میں بچے ابال ابال کر کھاتا ہوں۔ فن کار دوسرے مبتذل انسانوں سے کسی بات میں بھی مشابہت نہیں رکھنا چاہتا۔ اگر دوسروں کے اندر جذبات ہیں تو اس کے اندر بالکل نہیں ہونے چاہئیں۔ اسے دیوتاؤں کی طرح ان چیزوں سے بالاتر ہونا چاہیے اور کسی چیز سے متاثر نہیں ہونا چاہیے اور اگر وہ متاثر ہوتا ہے بھی ہے یا اس کے اندر جذبات ہیں بھی تو کم سے کم دوسروں پر اس کا اظہار قطعاً نہ ہونے پائے یہ بودیلیر کے Dandy کی خاص صفت ہے۔

جذبات سے اس گھبراہٹ کے دو حل تلاش کئے گئے۔ ایک تو یہ کہ نئے اور مبہم جذبات ڈھونڈے جائیں جنھیں آج تک کسی نے محسوس ہی نہ کیا ہو، اور انھیں معمے کی شکل میں پیش کیا جائے تا کہ مبتذل عوام ان پر اپنے سے متعلق ہونے کا شبہ ہی نہ کر سکیں۔ یہ تو ہوا ورلین اور میلارمے کا نقطۂ نظر۔ دوسری طرف یہ کوشش بھی ہوئی کہ کسی طرح موضوع اور معنی ہی سے چھٹکارا حاصل کیا جائے۔ چناں چہ یہ نظریہ پیش کیا گیا کہ شعر کو بھی موسیقی کی طرح مناسبت سے آزاد ہونا چاہیے۔ موسیقی میں مختلف سروں کو سنتے ہوئے ہمیں یہ یاد نہیں آتا کہ یہ آواز تیتر کی ہے اور یہ بیٹر کی۔ ہم انھیں صرف آواز کی حیثیت سے سنتے ہیں اور آوازوں کے حسن ترتیب اور آہنگ سے محظوظ ہوتے ہیں۔ یہی کیفیت شعر میں بھی ہونی چاہیے۔ شعر پڑھتے ہوئے ہمارا ذہن معنی کی طرف نہ جائے بلکہ آواز ہی سے ہماری پوری تسلی ہو جائے۔ افسانے یا نثر کو معنی سے آزاد کرانے کی کوشش فلوبیر نے کی۔ اس کے خیال میں وہ زمانہ تو ہوا ہوا جب بڑا ادب پیدا ہو سکتا تھا۔ ہمارا زمانہ اتنا مبتذل، گندا اور بدہیئت ہے کہ حسن سے اس کا میل ہو ہی نہیں سکتا، لیکن چوں کہ نئے ادیب کا موضوع اس زمانے کے علاوہ کوئی اور زمانہ ہو بھی نہیں سکتا اس لیے

اس کے لیے صرف یہ چارۂ کار ہے کہ اپنے فن اور طرز تحریر کے زور سے اپنے موضوع کی گندگی اور بدصورتی دور کرے ورنہ کم سے کم اُسے بے اثر بنا دے۔ اس صورت میں موضوع کی بذات خود کوئی اہمیت باقی نہیں رہتی۔ جو کچھ ہوا وہ طرز تحریر ہوا تو کیا یہ ممکن نہیں کہ موضوع کے بغیر صرف طرز تحریر کی مدد سے ایک فن پارہ تخلیق کیا کیا جا سکے؟ چناں چہ فلوبیر کا اپنے جذبات سے ڈر دیکھنے کے قابل ہے۔ ایک طرف تو وہ تمام عمر یہ کہتا رہا کہ جو ناول میں لکھ رہا ہوں، یہ تو کچھ بھی نہیں ہے، ان میں متوسط طبقے کی تصویر کشی ہے اور یہ موضوع ہی نکما ہے، ذرا مجھے اپنی پسند کا موضوع مل جائے تو پھر واقعی میں کچھ کر سکوں گا۔ دوسری طرف اسے یہ حسرت رہی کہ وہ ایسا ناول لکھے جس کا کوئی موضوع نہ ہو بلکہ جو صرف طرز تحریر کے بل پر زندہ ہو۔ غرض کہ اس دور میں یہ ایک عجوبہ ہمارے سامنے آتا ہے کہ بغیر کسی مواد کے لوگ تخلیق کی کوشش کر رہے ہیں۔

یہ کوشش سرے سے لایعنی ہے، خصوصاً ادب میں موسیقی یا مصوری میں تو پھر بھی کسی حد تک فن پارے کو جمالیات کے اندر محدود رکھنا ممکن ہے کیوں کہ آوازوں، لکیروں اور رنگوں کو کچھ نہ کچھ خودمختارانہ معروضی حیثیت حاصل ہے، لکیروں کو اس طرح ترتیب دیا جا سکتا ہے کہ چاہے ان سے کوئی بڑا فن پارہ تشکیل نہ پائے لیکن وہ ترتیب بجائے خود ہماری جمالیاتی تسکین کر دے۔ اور ہم اس کے بعد کسی اور قسم کا سوال نہ پوچھیں، لیکن لفظ اس طرح آزاد اور خودمختار نہیں ہیں جس طرح لکیریں یا آوازیں۔ لفظ خاص آواز نہیں ہیں، نہ وہ فطری ہیں، بلکہ انسان کی ایجاد ہیں، اور ایک خاص مقصد کے ماتحت ایجاد کئے گئے ہیں۔ لفظ تو علامتیں ہیں۔ وہ ہمارے ذہن کو ایک خاص تصور اور ایک خاص معنی کی طرف لے جاتے ہیں۔ لفظوں کو ''خالص'' بنانے کے لیے ہمیں ان کے مقصد کو نظر انداز کرنا پڑے گا اور اس کے بعد لفظوں اور آوازوں میں کوئی امتیاز ہی باقی نہیں رہ جائے گا یعنی ادب موسیقی میں مدغم ہو کر غائب ہو جائے گا۔ تو جہاں تک ادب کا تعلق ہے اگر ادب کو اپنی ہستی برقرار رکھنی ہے تو وہ موضوع اور معنی سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا۔ معنی کے بغیر ادب پارہ محض گولر کا پھول ہے۔

یہ چیز تو خیر عملی طور پر ناممکن تھی، لیکن یہ طے پایا گیا کہ فن پارے میں اصل چیز اسلوب یا طریقۂ کار ہے۔ چناں چہ فن کاروں نے ہیئت کی پرستش شروع کر دی اور اس میں اتنا غلو ہوا کہ Paul Valery نے تو آخر یہ کہہ دیا کہ فن کار کی جد و جہد کا ماحصل طریقۂ کار کی تلاش ہے۔ طریقۂ کار مل جائے تو اس کے بعد اگر وہ فن پارے کی تخلیق نہ بھی کرے تب بھی کوئی ہرج

نہیں۔ اب فن کار نہ تو جذبات ڈھونڈتا ہے نہ موضوعات نہ کچھ اور، بلکہ صرف ہیئت۔ یہی ایک چیز ہے جس کی اسے دھن ہے، یوں اگر اس سے ہیئت کی تعریف پوچھی جائے تو وہ خالص جمالیاتی اوصاف بتائے گا کہ وضعی حسن کے لیے اجزا اور کل کی ہم آہنگی ضروری ہے، لیکن جب وہ ہیئت کا نام لیتا ہے تو نہ معلوم اس سے کیا کیا چیزیں مراد ہوتی ہیں۔ گویا ہیئت پورے فن پارے کی قائم مقام ہے۔ ہیئت اس کی نظروں میں ایک ایسا اسم اعظم بن گئی ہے کہ یہ مل گیا تو سمجھئے سب کچھ مل گیا.......... جذبات بھی، تخیلات بھی اور موضوعات بھی۔ اور مزا یہ کہ فن کار یہ کبھی تسلیم نہیں کرے گا کہ وہ ہیئت کے تصور میں اتنے عناصر شامل کرتا ہے، بلکہ ہیئت کے خالص جمالیاتی تصور پر اڑا رہے گا۔ اس خالص جمالیاتی تصور کی جستجو وہ اس شدت اور سرگرمی سے کرتا ہے جس طرح اہل تصوف خدا سے وصال کی آرزو کیا کرتے ہیں، بلکہ درحقیقت ہیئت کی جستجو ایک قسم کا تصوف بن گئی ہے جس میں اصلی تصوف کے سارے لطف اور سارے کرب موجود ہیں۔

لیکن نظریاتی حیثیت سے نہیں بلکہ عملی اعتبار سے غور کریں تو کیا واقعی ہیئت کا یہ تصور کہ ہیئت صرف جمالیاتی تسکین بہم پہنچانے والے وضعی رشتوں کا نام ہے، کسی طرح حقیقی ہو بھی سکتا ہے؟ خاص طور پر ادب میں موسیقی کے ایک ٹکڑے میں تو خیر آوازوں کی ترتیب دے کر حسین ہیئت پیدا کی جا سکتی ہے لیکن پانچ سو صفحے کے ناول میں آوازوں کا باہمی رشتہ کس طرح قائم کیجئے گا اور ایسا نقش کس طرح وجود میں لائیے گا جس میں نشو ونما کی کیفیت نظر آئے اور جو شروع سے آخر تک محفوظ کر سکے؟ بفرض محال ایسا ہو بھی گیا تو اس فن پارے کو آپ ادب کہیں گے یا موسیقی؟ ادب میں ایک بڑی پابندی یہ ہے کہ معنی کو آپ لفظوں سے خارج نہیں کر سکتے۔ اس لیے ادب میں آپ کو دو قسم کی ترتیب کرنی پڑے گی اور دو نقشے بنانے پڑیں گے۔ ایک تو لفظوں کی ترتیب آواز کے لحاظ سے، دوسری ترتیب معنی کے لحاظ سے تو گویا ادب پارے میں دو ہیئتیں ہوں گی۔ ایک مادی، دوسری معنوی۔ جیسا میں نے ابھی کہا تھا، آوازوں کی ترتیب کا سلسلہ پانچ سو صفحے تک جاری نہیں رکھا جا سکتا لیکن معنوی ہیئت اس کی متحمل ہو سکتی ہے۔ لہٰذا ادب پارے میں مجبوراً مادی ہیئت کا انحصار معنوی ہیئت پر ہوگا لیکن معنی کا تصور اقدار کے تصور کے بغیر ہو ہی نہیں سکتا۔ معنی کی ترتیب کے لیے صرف حسن اور بدصورتی کے معیاروں سے کام نہیں چلتا۔ اس میں نیکی اور بدی، سچ اور جھوٹ کے تصورات کا دخل بھی لازمی ہوگا، تو جس چیز

سے بچ کر بھاگتے تھے اس سے پھر دو چار ہونا پڑا، فنکار چاہے یا نہ چاہے اخلاقیات کا جوا اس کی گردن پر رکھا ضرور رہے گا۔

اس کی ایک بڑی مزیدار مثال دیکھیے۔ ادھر کچھ مصوروں نے دعویٰ کیا کہ وہ رنگوں کو مناسبات سے بالکل اسی طرح آزاد کرنا چاہتے ہیں، جس طرح موسیقی میں آوازیں آزاد اور خالص ہیں، چناں چہ یہ اسکول اس قسم کی تصویریں بناتا ہے کہ ایک مربع یا مستطیل بنالیا۔ اسے چھوٹے بڑے خانوں میں بانٹا اور کسی خانے میں زرد رنگ بھر دیا، کسی میں نیلا، کسی میں سفید، اس کی تفسیر یوں کی جائے گی کہ مثلاً زرد رنگ جنت یا نشاط محض کی نمائندگی کرتا ہے، سرخ رنگ دوزخ یا کربِ محض کی وغیرہ وغیرہ...... بالکل وہی بات ہوئی ع

اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

واقعی اخلاقیات ایسا دامِ سخت ہے اور آشیاں کے اتنے قریب کہ اس سے بالکل مفر ممکن ہی نہیں۔ ہیئت کی تکمیل کے لیے اخلاقیات یوں اور بھی ضروری ہے کہ فطرت میں ہر ہیئت کا مقصد ہوتا ہے، ہر چیز کی شکل اور حیاتیاتی قانونوں کی پابندیاں ان سے ہم آہنگ ہوتی ہیں۔ چناں چہ فن پارے میں بھی معنوی ہیئت بغیر کسی اخلاقی تصور کے ممکن نہیں، حالاں کہ جوئس پر جمال پرستی اور زندگی سے دوری کی تہمت تو لگائی جاتی ہے مگر اس نے اس حقیقت کا اظہار بڑے بے لاگ طریقے سے کردیا ہے۔ جوئس کا فن کار اسٹیون آرٹ کو حسن کے تصور کی تشکیل سمجھتا ہے۔ وہ خود بھی آرٹ کی تخلیق کرنا چاہتا ہے لیکن ابھی وہ اس میں کامیاب نہیں ہوسکتا۔ غالباً ابھی اس کے پاس حسن کا کوئی تصور ہی نہیں ہے، ناول کے آخر میں اسٹیون کہتا ہے کہ میں اپنی روح کی بھٹی میں اپنی نسل کا ضمیر ڈھالنے جارہا ہوں جو ابھی تک پیدا ہی نہیں ہوا۔ یعنی سب سے پہلے اس نیکی اور صداقت کے تصور کو تلاش ہے اور اس کی مدد سے حسن کا تصور حاصل کرنے کی امید ہے۔ حسن بھی ضمیر ہی سے پیدا ہوتا ہے اور ضمیر سے کنارہ کش ہو کر حسن کا خواب بھی نہیں دیکھا جا سکتا۔ ایزرا پاؤنڈ نے تو یہاں تک کہہ دیا ہیئت آرٹ کے لیے سرے سے ضروری ہی نہیں۔ مثال کے طور پر اسے ہومر کے یہاں ہیئت کی موجودگی سے انکار ہے، یعنی ان معنوں میں جو لفظ ہیئت کو انیسویں صدی میں پہنائے گئے ہیں۔

ہیئت آرٹ کے لیے لازمی ہو یا نہ ہو، بہر حال خالص جمالیاتی ہیئت ادب میں بالکل بے معنی چیز ہے۔ ایک ایسا سراب ہے جس میں ذرا بھی اصلیت نہیں۔ اس کا حصول اسی قدر ممکن

ہے جتنی پریوں سے ملاقات۔ ہیئت کی جستجو نے فلوبیر کو جس طرح ناکوں چنے چبوائے ہیں وہ بھی عبرت ناک چیز ہے۔لیکن فن کار میں ایک بات بڑی مخدوش ہے.........ترقی پسندوں اور آرٹ کے دوسرے دشمنوں کے لیے۔ وہ یہ کہ آپ فن کار پر کوئی ایسا اعتراض نہیں کر سکتے جس سے وہ پہلے سے واقف نہ ہو۔ فلابیر نے بار بار کہا ہے کہ بڑے ادیبوں کی عظمت آرٹ یا طرز بیان پر مبنی نہیں، کبھی کبھی وہ بہت برا لکھتے ہیں، لیکن اس کے باوجود بلکہ شاید اسی وجہ سے، ان کی عظمت میں کوئی فرق نہیں آتا، لیکن یہ سب تسلیم کرنے کے بعد وہ پھر یہی اصرار کرتا ہے کہ ہم جیسے دوسرے درجے کے آدمیوں کے لیے تو اس کے سوا اور کوئی چارۂ کار نہیں کہ آرٹ یا طرز بیان کا سہارا لیں۔ چناں چہ آرٹ کی دھن میں اس نے اپنے آپ کو ایسے ایسے درد اور کرب میں مبتلا کیا ہے کہ بلبلا اٹھا ہے۔ کبھی کہتا ہے کہ یہ طرز بیان کا عفریت میری جان اور جسم دونوں کو گھلائے دے رہا ہے۔ کبھی چیخ اٹھتا ہے: ''آرٹ، آرٹ زہرناک فریب، بے نام بھوت، جو چمک چمک کر ہمیں لبھاتا ہے اور ہمیں تباہی کی طرف لے جاتا ہے!'' فلابیر خوب جانتا تھا کہ اس کے اندر توانائی اور تخلیق کی قوت پیدا کرنے کے لیے جس چیز کی ضرورت ہے وہ طرز بیان نہیں بلکہ زندگی کے ایک نئے تصور، اخلاقیات کے ایک نئے معیار کی ہے۔ اپنے دل پسند موضوع کا انتظار یہی معنی رکھتا ہے کہ اسے ایک نئے نظام اقدار کی جستجو تھی۔ زندگی کے پیدا ہونے کا منظر تو خیر اس نے "St.Anthony" میں دیکھ لیا تھا اور یہ منظر بڑا جاں فزا اور روح پرور ثابت ہوا تھا لیکن زندگی نے جو راہ اختیار کر لی ہے اسے کیسے قبول کیا جائے اور اپنے آپ کو اس سے کس طرح ہم آہنگ بنایا جائے۔ اس کا نسخہ فلوبیر ساری عمر ڈھونڈتا رہا اور کبھی نہ پا سکا۔ اس ہم آہنگی کی ایک جھلک تو خیر اس نے ایک لمحے کے لیے "A Simple Soul" میں دیکھ لی تھی، لیکن مستقل طور پر اس کی روح کو تسکین کبھی نہ ہو سکی اور وہ ہمیشہ ایک نئی معنویت کی تلاش میں رہا، لیکن جو وجوہات میں نے اس مضمون کے شروع میں بیان کر دی ہیں۔ ان کی بنا پر اسے یہ جرأت نہیں ہو سکی کہ یہ بات تسلیم کر لے۔ اسے جستجو تھی نئی اخلاقیات کی اور وہ اپنے آپ کو سمجھاتا یہ رہا کہ مجھے آرٹ کی ضرورت ہے، یہی کم زوری اس کی ساری روحانی اذیتوں کی جڑ ہے۔

یہی حال کم و بیش اور فن کاروں کا بھی ہے۔ ہیئت کے پردے میں دراصل وہ معنویت ڈھونڈ رہے ہیں۔ صنعتی دور کی زندگی بے شکل اور بے ہیئت زندگی ہے۔ اس کے اجزا اور کل کے درمیان نامیاتی ربط باقی نہیں رہا۔ زندگی اور جن چیزوں پر زندگی مشتمل ہے، ان کا کوئی مقصد

متعین نہیں رہا، چناں چہ ان سب کی معنویت مدھم پڑتی جارہی ہے، جب تک زندگی میں مقصد، معنویت، ہم آہنگی اور ہیئت باقی تھی، فنکار کو شعوری طور پر ان چیزوں کے لیے کاوش نہیں کرنی پڑتی تھی، لیکن آج جب یہ چیزیں غائب ہیں اور فن کار اپنے اندر اتنی طاقت نہیں پاتا کہ سماج میں انھیں دوبارہ واپس لا سکے تو وہ لامحالہ آرٹ کی طرف مڑتا ہے اور وہاں ان سب کا نعم البدل حاصل کرنا چاہتا ہے چوں کہ فن پارے میں وہ ہم آہنگی اور ہیئت پیدا ہوجاتی ہے جو زندگی میں مفقود ہے۔ اس لیے وہ فن پارے کو زندگی سے الگ حقیقت سمجھتا ہے اور زندگی کی اقدار کو آرٹ پر عائد نہیں کرنا چاہتا۔ چوں کہ ماحول اسے اقدار کا کوئی معیار، زندگی کا کوئی مقررہ سانچا مہیا نہیں کرتا، اس لیے وہ فن پارے کی تخلیق اور اس کے اجزا کی ترتیب کے اصول جمالیات سے مانگتا ہے۔ مثال کے طور پر پہلے ناول نگاروں کے لیے ایک گھڑی گھڑائی ہیئت موجود تھی۔ ایک مرد کسی عورت پر عاشق ہوتا ہے، ان کے راستے میں مشکلات آتی ہے، لیکن آخر یہ مشکلات دور ہوجاتی ہیں، دونوں کی شادی ہوجاتی ہے اور وہ ہنسی خوشی عمر بسر کردیتے ہیں، لیکن آج کل زندگی کا کوئی ایک سانچا موجود نہیں۔ ہر آدمی کی زندگی ایک نئی شکل اختیار کرتی ہے یا اوروں کی طرح بے شکل رہتی ہے۔ پہلے ناولوں میں ہیرو سے ہماری دل چسپی ناول کے خاتمے کے ساتھ ہی ختم ہوجاتی تھی اور ہم سمجھ لیتے تھے کہ اب اس کے بعد کوئی خاص بات نہیں ہوئی ہوگی۔ ہیرو نے باقی زندگی اس طرح بسر کی ہوگی جس طرح اور لوگ بسر کرتے ہیں، لیکن اب ناول اور افسانے اس طرح ختم ہوتے ہیں کہ آخر میں ہیرو کو زندگی کا کوئی نیا راستہ نظر آتا ہے اور وہ اس پر چل کھڑا ہوتا ہے، یہ بھی نہ ہو تب بھی ہیرو کی زندگی میں منزل کوئی نہیں بس چلنا ہی چلنا ہے۔ اس کے معنی یہ ہوئے کہ ناول کو آپ جہاں چاہیں ختم کرسکتے ہیں اور چاہیں تو ناول کا دوسرا اور تیسرا حصہ بھی لکھ سکتے ہیں، تو زندگی آپ کو یہ نہیں بتاتی کہ کہاں شروع کریں اور کہاں ختم کریں۔ زندگی آپ کو کوئی معنوی ہیئت فراہم نہیں کرتی۔ اس لیے اپنے فن کی خاطر آپ کو جمالیاتی ہیئت ہی ڈھونڈنی پڑتی ہے جو اپنی خالص شکل میں ناممکن ہے۔ لٰہذا فن کار مجبور ہے کہ وہ معنوی ہیئت بھی اپنے اپنے ہی تلاش کرے۔ یہاں آکر ہیئت کی تلاش اخلاقیات کی تلاش بن جاتی ہے۔ موجودہ زمانے کا آرٹ صرف زندگی کا نعم البدل ہی نہیں ہے بلکہ زندگی اور زندگی کی معنویت کی جستجو بھی ہے، یوں تو یہ بات ہر آرٹ کے متعلق کہی جاسکتی ہے لیکن نئے آرٹ کے متعلق خاص طور پر، اور اس حیثیت سے یہ آرٹ ایک عظیم الشان اہمیت رکھتا ہے کیوں کہ زندگی کی تلاش کے

دوسرے ذرائع زیادہ کارآمد ثابت نہیں ہوئے ہیں اور انسان کو معنویت ڈھونڈ کر دینے کا فریضہ فن کاروں کے سر آپڑا ہے۔

یہ سمجھنا بڑی غلطی ہوگی کہ فن کار اس سارے عمل سے بے خبر رہے ہیں، اپنے آپ سے لاعلمی فن کار کی صفتوں سے نہیں۔ اخلاقیات سے بے نیاز ہو جانے کی خواہش ضرور ان کے دل میں موجود تھی لیکن وہ اس سے پیچھا نہیں چھڑا سکتا تھے۔ فلابیر سے لوگوں کو شکایت یہ تھی کہ وہ سیاست سے بالکل بے تعلق ہوگیا ہے۔ اس کے جواب میں اس نے کہا کہ میری مصیبت یہ ہے کہ میں ضرورت سے زیادہ سیاست میں الجھا رہتا ہوں۔ اسی طرح 1870 میں فرانس کی شکست کے بعد اس نے کہا تھا کہ اگر لوگ میری کتاب Sentimental Education پڑھ لیتے تو یہ حادثہ کبھی رونما نہ ہوتا۔ فلوبیر کیا، یہ سارے فن کار، شاید اپنی مرضی کے خلاف سیاست اور اخلاقیات میں بہت مشغول تھے۔ بودیلیر نیا نے فن کاروں کی پوری کیفیت ایک جملے میں بیان کردی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ انسان کے خون میں جمہوریت اس طرح شامل ہے جیسے آتشک کے جراثیم۔ اس سے کوئی بچ سکتا ہے؟ فلوبیر اور جوئس کے ہر ناول میں کوئی نہ کوئی اخلاقی تصور پایا جاتا ہے اور اسی کی بدولت ان میں فنی ہم آہنگی اور ہیئت کا حسن آتا ہے۔ جوئس کے یہاں تو پھر بھی یہ اخلاقی تصور پس پردہ رہتا ہے لیکن فلوبیر کے یہاں تو ناول کی پوری نشو ونما ہی اس تصور کے زور سے ہوتی ہے اور اسی سے ناول میں حرکت پیدا ہوتی ہے۔

آخر میں ایک نظر نفسیات اور ہیئت کے تعلق بھی ڈالتے چلیں۔ نئی نفسیات کے وجود میں آنے سے فن کاروں کو یہ امید بندھی تھی کہ شاید اس کی مدد سے وہ اخلاقیات سے چھٹکارا پا سکیں۔ خیر، نئی نفسیات ہمیں اخلاقیات سے تو آزاد کرسکتی ہے کیوں کہ اگر ہم انسان کو نفسیاتی مرکبات یا جبلتوں کا کھلونا مان لیں تو اپنے افعال کی ذمہ داری اس پر باقی نہیں رہتی اور جب انسان خودمختار نہیں رہا تو اخلاقی معیاروں کا سوال بھی پیدا نہیں ہوتا، لیکن نفسیات اخلاقیات کے ساتھ ساتھ ہیئت کو بھی ختم کر دیتی ہے، کیوں کہ نفسیات صنعتی دور کی بے شکل زندگی اور بھی بے شکل بنا دیتا ہے۔ نفسیات کے نزدیک انسان ایک عمل ہے جو موت کے وقت تک بے رکے جاری رہتا ہے۔ اس عمل کی بہت سی شاخیں ہیں، سوچنا، محسوس کرنا وغیرہ وغیرہ۔ چوں کہ نفسیات اخلاقیات سے ماورا ہے اس لیے اس عمل کا کوئی مقصد بھی نہیں، دوسری بات یہ کہ اس عمل کا ہر لمحہ دوسرے لمحوں سے بالکل مختلف اور انوکھا ہے، اس لیے آپ ان لمحوں کو کسی نقش کی شکل میں بھی

ترتیب نہیں دے سکتے۔ اس عمل میں کسی قسم کا آہنگ نہیں ملتا۔ یہی عمل آپ کا موضوع ہے۔
اب آپ کے موضوع میں نہ کوئی آہنگ ہے نہ اس کی کوئی شکل ہے اور اخلاقیات کی مدد آپ لینا چاہتے نہیں، تو بتایئے کہ اس صورت میں آپ کے فن پارے کو ہیئت کیسے حاصل ہو سکتی ہے؟
ادب میں مکمل تاثریت تو ممکن ہی نہیں یا ممکن ہے تو صرف اس طرح کہ ہیئت اور ترتیب کا کوئی نشان نہ ہو۔ آپ مجبور ہیں کہ اس عمل میں سے ایک ٹکڑا کاٹیں لیکن یہ ٹکڑا کہاں سے شروع ہو اور کہاں ختم ہو؟ اس میں نہ تو جمالیات آپ کی مدد کر سکتی ہے نہ نفسیات۔ جب آپ ایک خاص جگہ سے شروع کریں گے اور ایک خاص جگہ ختم کریں گے تو فوراً ایک چیز کو دوسری چیز پر ترجیح دینے کا، اقدار کا، اخلاقی معیاروں کا سوال پیدا ہو جائے گا۔ آرٹ کیا معنی، زندگی کے کسی شعبے میں بھی اخلاقیات کی آمیزش کے بغیر خالی نفسیات کارآمد نہیں ہو سکتی۔ اخلاقیات کے بغیر نفسیات کے کوئی معنی ہی نہیں ہیں۔ جو لوگ اس حقیقت پر نظر نہیں رکھتے اور احتیاط سے کام نہیں لیتے وہ غیر جانب داری کے باوجود صنعتی اخلاقیات کا شکار ہو جاتے ہیں۔ مثال کے طور پر نفسیات کا ماہر کہے گا کہ بودیلیر میں قوت ارادی نہیں تھی اور فورڈ میں بہت زیادہ تھی کیوں کہ بودیلیر روپیہ نہیں کما سکا اور فورڈ نے کروڑوں روپے پیدا کئے۔ حالاں کہ شاعری کے لیے جس قوت ارادی کی ضرورت ہے اسے کچھ شاعر ہی کا دل جانتا ہے۔ وہی بات ہے جیسا قرآن شریف میں آیا ہے کہ اگر ہم اس کتاب کو پہاڑ پر نازل کرتے تو وہ ٹکڑے ٹکڑے ہو جاتا۔ فورڈ صاحب تو بیچتے کیا ہیں۔ بہرحال اگر کوئی بورژوا، شاعر کے کباب مانگے تو بہت سے ماہرین نفسیات کو انکار نہ ہوگا۔
صنعتی اخلاقیات سے بچ بھی جائیں تو بھی کسی نہ کسی اخلاقیات کا سہارا لیے بغیر کام نہیں بنتا۔ Surrealists نے کوشش کی تھی کہ خالص نفسیاتی آرٹ پیش کیا جائے جو بالکل غیر شعوری ہو اور اخلاقیات کا پابند نہ ہو، لیکن اپنے تخلیقات میں معنی پیدا کرنے کے لیے انھیں بھی مارکسیت کی ضرورت پڑی۔
غرض کہ جمالیات ہو یا نفسیات، کوئی چیز فن کار کو اخلاقی ذمہ داری سے آزاد نہیں کر سکتی۔ اس کا کام حسن کی تخلیق ضرور ہے لیکن نیکی اور صداقت سے قطع تعلق کر کے وہ حسن کو بھی نہیں پا سکتا۔ ہیئت کا افسانہ گھڑ کے فن کاروں نے اخلاقیات سے نکل بھاگنے کی بہتیری کوششیں کیں لیکن گھوم گھام کے انھیں پھر وہیں آنا پڑا جہاں سے چلے تھے۔
اس مضمون میں میں نے اس زمانے کے فن کاروں کے ایک رجحان کا ذکر کیا ہے اور

صرف یہ بتایا ہے کہ وہ اخلاقیات سے کنارہ کشی اختیار کرنے کی کوشش میں ناکامیاب رہے۔ یہ رجحان نظریاتی زیادہ ہے عملی کم۔ انھیں فن کاروں کی تخلیقات میں زمانے کی اخلاقی حالت کا جیسا تجزیہ اور نئی اخلاقیات کے قیام کی جیسی شدید خواہش ملتی ہے وہ سیاست یا فلسفے یا اور شعبوں میں نظر نہیں آتی۔ اگر وہ اخلاقی رائیں یا خیالات ظاہر کرتے ہوئے گھبراتے ہیں تو یہ بھی ان کی ایمانداری اور صداقت پرستی ہے ورنہ پیغمبری کا دعویٰ کیے بغیر اور اپنی بے چارگی کے اعتراف کے باوجود انھوں نے اپنے زمانے کے حساس آدمی کی زندگی کو اس طرح بدلا ہے جو ایک عظیم انقلاب کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہی کیا کم ہے کہ انھوں نے ایک لمحے کے لیے بھی ریا کاری نہیں برتی اور اپنے متعلق کبھی جھوٹ نہیں بولا۔ بودیلیر کی اس ایک لائن ''میرے ریاکار پڑھنے والے، میرے بھائی، میرے ہم شکل!'' اس ایک لائن میں جو انقلاب انگیز اخلاقیات پنہاں ہے۔ اس سے بڑے بڑے اخلاقی معلم خالی ہیں۔ اس پچھلی ایک صدی میں فن کاروں نے جو کچھ کیا ہے وہ ادب اور فن کے لیے باعث عار نہیں، بلکہ ان کی تخلقیات نے آرٹ کی سچائی، قوت اور اہمیت کی ایک نئی گواہی پیش کی ہے۔ فن کار نے دکھا دیا ہے کہ اوروں کو روپیہ سے، عہدوں سے یا رنگین آدرشوں کے لالچ سے خریدا جاسکتا ہے، مگر فن کار جب تک کہ وہ فن کار ہے، خرید و فروخت سے بالاتر ہے، کیوں کہ اس کے لیے سب سے بڑی حقیقت اس کے اعصاب ہیں اور اعصاب جھوٹ نہیں بولا کرتے۔ اس لیے فن برائے فن کا نعرہ ایک اخلاقی حقیقت ہے اور اخلاقیات کا ممد و معاون ہے جب کوئی سیاسی یا اخلاقی حادثہ رونما ہوتا ہے تو میں بڑے رنج کے ساتھ کہتا ہوں ''کاش لوگ بودلیئر پڑھتے!''

O

(انسان اور آدمی: محمد حسن عسکری، ناشر: ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ)

متن میں معنی کا عمل

متن میں معنی کی نوعیت اور عمل آوری پر توجہ کرنے سے قبل اس بات کا ذکر کرنا مناسب ہے کہ علوم انسانیہ ہوں یا سائنسی علوم، یہ بنیادی طور پر انسان کے ان ذہنی، فکری، جذباتی اور روحانی عوامل و محرکات سے تعلق رکھتے ہیں، جو زندگی اور اس کی معنویت کا شعور پیدا کرنے میں اپنا کردار ادا کرتے ہیں اس لیے سماجی اور ثقافتی زندگی میں ان کی معنویت افروزی مسلم ہے۔ جہاں تک ادب کا تعلق ہے، جو علوم انسانیہ کا ہی ایک مخصوص شعبہ ہے، وہ اپنی تمام تر فرضیت اور داخلیت، جو اس کا وصف ذاتی ہے، کے باوجود اپنے ضابطوں کے تحت حقیقت کی آگہی کو ممکن بناتا ہے اور معنی یابی کی جانب سفر کرتا ہے جو ناتھن کلر نے صحیح کہا ہے کہ ''معنی اور ساخت ادبی تصانیف کی خاصیتیں ہیں۔''

ادب میں معنیٰ کی تعین کا مسئلہ ہر زمانے میں، خاص کر گزشتہ چالیس برسوں میں ادبی تنقید کا ایک اہم موضوع رہا ہے اور اس کی مختلف تاویلیں کی جاتی رہی ہیں۔ یہ مسئلہ بہر حال اتنا سادہ اور یک رخا نہیں ہے، جتنا کہ تاریخی تنقید نے اس کے بعد ہیئتی تنقید اور پھر ساختیاتی تنقید نے اسے ظاہر کیا ہے۔ تاریخی تنقید جس میں مارکسی تنقید کو بھی شامل کیا جا سکتا ہے، مصنف کے زاویۂ نظر کے مطابق زندگی اور عصر کے حالات کی توضیحی پیش کش کو اپنا مقصد بناتی ہے۔ ہیئتی تنقید نے روسی فارملزم کی مانند متن سے موضوعیت (Content) کو کالعدم کر کے اس کے ہیئتی نظام کا تجزیہ کرنے سے مصنف کے اخراج کا موقف اختیار کیا اور ہیئتی و لسانی عناصر کے تجزیے کو اخذِ معنی کے حربے کے طور پر استعمال کیا۔ ساختیاتی اور پس ساختیاتی تنقید نے ساسیئر کے نظریۂ لسان سے استفادہ کر کے ادب کو لسانی نشانات کا سسٹم قرار دیا، اس سے ادب کی تاثراتی تاویلات کے برعکس اس کی معروضی توجیہ کے لیے راستہ ہموار ہو گیا۔ چنانچہ بارتھ اور دریدا نے

مصنف کے معنی یا وحدانی معنی کو رد کر کے متن کے کثیر المعنی ہونے پر زور دیا۔ قاری اساس تنقید کے موئدین یعنی ایزر، اسٹینلےفش اور رفاٹیر اور دوسروں نے متن کا رشتہ مصنف کے بجائے قاری سے جوڑ دیا۔ یہ قاری کی قرأت ہی ہے جو متن کے لسانی نظام کو بامعنی بناتی ہے۔ قاری اساس تنقید نے قرأت کے حوالے سے قاری کے ثقافتی پس منظر، لسانی اہلیت اور ادبی شعور کے متن میں آنے یا اس سے متاثر ہونے یا اس پر حاوی ہونے کے نتیجے میں معنی یابی کے توسیع پذیر عمل کو واضح کیا۔

یہ سارے تنقیدی نظریے من حیث المجموع طریق کار کے اختلاف کو روا رکھنے کے باوجود متن سے بلاواسطہ استخراجِ معنی کی وکالت کرنے پر مصر رہے۔ یہ ضرور ہے کہ ساختیاتی تنقید، ہیئتی تنقید (جو متن کے الفاظ کے اعلیٰ معانی یا ان کے ابہام سے پیدا ہونے والے معانی سے سروکار رکھتی ہے) کے علی الرغم زبان کے موافق اور مخالف عناصر کے تعامل سے معنی آفرینی پر زور دیتی رہی، یہاں تک کہ بعض نقادوں مثلاً اسٹینلےفش یا کلر نے لسانی نظام کو ہی براہِ راست معنی بکنا قرار دینے کے بجائے اس کے روایتی آداب کے تحت موثر اور بالواسطہ کارکردگی کی اہمیت کو تسلیم کیا اور اسے معنی کا وسیلہ قرار دیا۔ اسٹینلےفش کا کہنا ہے کہ ''یہ پوچھنے کے بجائے'' کہ ''یہ جملہ کیا معنی رکھتا ہے؟'' یہ پوچھنا چاہیے کہ ''یہ جملہ کیا کرتا ہے؟'' اس سے بادی النظر میں یہ معلوم ہوتا ہے کہ وہ متن میں لسانی عمل کو معنی پر فوقیت دیتا ہے، لیکن ایسا نہیں ہے، وہ اپنے موقف کی وضاحت کرتے ہوئے معنی خیزی ہی کو پیش نظر رکھ کر قاری کے responses کے تجزیاتی عمل کو پیش کرتا ہے:

"...analysis of the developing responses of the reader in relation to the words they succeed one another in time."

(Affective Stylistics)

کلر نے بھی کچھ ایسا ہی کیا ہے، اس نے ساختیاتی تجزیے کو راست معنی خیزی کا باعث قرار نہیں دیا، اس نے متن کی نشاندہی سے قبل لسانی عمل سے پیدا ہونے والے اثرات (effects) پر زور دیا۔ چنانچہ اپنی تصنیف Structural Poetics میں اس نے 'Effects' کا بار بار ذکر کیا ہے۔ کتاب کے صفحہ نمبر 117 کے ایک ہی پیراگراف میں اس نے لفظ 'Effects' کا سات بار ذکر کیا ہے۔ وہ Effects کے Effects کی وضاحت کرنے کی بجائے تنقید کے لیے معنی کے حوالے سے ہی ہیئتی عناصر کے تجزیے پر زور دیتا رہا۔ وہ لکھتا ہے:

> "Criticism in this century may be seen as an attempt to increase the formal features that can be made relevant and to find ways of analysing their effects in terms of meaning." *(Structural Poetics, P. 179)*

ظاہر ہے کلر متن میں ہیئتی عناصر کے توسط سے پیدا ہونے والے effects پر زور دینے کے باوجود effects کو معنی سے الگ نہیں کرتا بلکہ ان کو معنی سے ہم رشتہ کرتا ہے اور بات پایانِ کار معنی خیزی تک ہی پہنچتی ہے۔

بہرکیف، میرے خیال میں پس ساختیاتی تنقید ہو یا مظہریت ہو یا ریڈر رسپانس کریٹی سزم، ان سے معنی کے نظریے کے حوالے سے اختلاف کا ایک نمایاں پہلو موجود ہے جس کی وضاحت آگے چل کر کی جائے گی۔ یہاں میں اس بات کا ذکر کرنا ضروری سمجھتا ہوں کہ متذکرہ نظریات سے اختلاف کے جس پہلو کی وضاحت کرنا مقصود ہے، اسے ان کے معنی کی اہمیت کو تسلیم کرنے کے نظریے کا قطعی استرداد قرار دینا درست نہیں۔ میرا اختلاف ان کے نظریۂ معنی سے نہیں بلکہ متن کو اپنی اصلی خاصیت سے بیگانہ کر کے اسے معنی کا بدل قرار دینے کے طریق کار سے ہے۔

یہ بات ظاہر ہے کہ مروجہ نظریات کے طریق ہائے کار کی تان بالآخر معنی کی نشاندہی پر ہی ٹوٹتی ہے۔ چناں چہ فن پارے کا تجزیہ کرتے ہوئے اس کے لسانی عمل سے فوری طور پر جزواً کلیتاً معنی کے تعین پر زور دیا جاتا ہے۔ الفاظ کے رشتوں کی بات ہو یا ان کے علامتی اور استعاراتی برتاؤ کی، ان کی انسلاکیت کا ذکر ہو یا قول محال، طنز، تناؤ یا اوقات کی موجودگی کا، اس سے بہرصورت معنی خیزی کا کام لیا جاتا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ساختیاتی تنقید نے مصنف کے معنی یا وحدانی معنی یا عاید کردہ معنی کو رد کیا اور تکثیر معنی کے لیے راستہ ہموار کیا۔ یہ متن کے معنی کے حوالے سے ایک اہم پیش رفت ضرور ہے، تاہم بغور دیکھا جائے تو یہ بھی گھوم پھر کے اور مختلف طریقے آزما کے متن کو معنی کے مترادف قرار دینے کے عمل سے مختلف نہیں ہے۔

مغربی تنقید میں فن پارے میں ایک سے زائد معانی کی نشاندہی کا عمل نیا نہیں ہے۔ شیکسپیئر کے ڈراموں کی تشریح و تعبیر اس کی مثال ہے۔ موجودہ صدی میں ایمپسن نے اس ضمن میں خاصا اہم کام کیا ہے۔ اردو میں 'ذو معنی' اور 'پہلوداری' کی اصطلاحیں یا کلام غالب کی تشریحات اس کا واضح ثبوت ہیں۔ میر نے شعر کو 'زلف سا پیچ دار' کہہ کر اس کی پہلوداری کی

جانب اشارہ کیا ہے۔ غالبؔ نے خود شعر کو 'معنی آفرینی' کے مماثل قرار دیا ہے۔ 'معنی آفرینی' کی اصطلاح کسی ارادی معنی یا متعین معنی کے بجائے تکثیر معنی کی طرف اشارہ کرتی ہے اور قاری کی موجودگی لازمے کی حیثیت رکھتی ہے۔ تاہم پس ساختیاتی تنقید کے حق میں یہ بات کہی جاتی ہے کہ اس نے اپنے نظریات کو تاثریت اور داخلیت کے بجائے معروضیت استدلالیت پر استوار کرنے کی کوشش کی۔ تنقیدی عمل کی یہ تبدیلی اپنی اہمیت رکھتی ہے کیونکہ یہ ادب کے ادراک و تفہیم کے لیے ایک معروضی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

اگر متن کا تجزیہ اس غرض سے نہ کیا جائے کہ اس کے معنی کو نشان زد نہ کیا جائے، تو اس کی غایت (end) کیا ہوگی؟ اس سوال پر توجہ کرنے سے ہمارا دھیان فوری طور پر فن کی نوعیت اور کارگزاری کی جانب مڑ جاتا ہے۔ فن ایک مخصوص اور منفرد ذہنی عمل ہے۔ اس میں دیگر شعبہ ہائے علم کے خلاف فنکار کی شخصیت اپنی کلیت اور جامعیت کے ساتھ عمل آرا ہوتی ہے۔ دیگر شعبہ ہائے علم جن میں سائنس کے علاوہ بشریات، فلسفہ، مذہب، تاریخ اور ثقافت شامل ہیں، اپنے مطالعاتی طریق کار اور نتائج فکر کے لیے معروضیت اور عقلیت پر انحصار رکھتے ہیں جب کہ فن اصلاً داخلیت اور وجدان سے منسوب ہے۔ دیگر علوم کے مقابلے میں فن کی ماہیت تمام و کمال تخلیقی ہے۔ اس کی خصوصیت یہ ہے کہ یہ غیب، الہام یا باطنی تصورات سے منسلک ہوتے ہوئے بھی اپنی توجیہ کے لیے عقلی ادراک کو منہا نہیں کرتا، کیونکہ یہ ایک غیر معمولی فرد کے حوالے سے لاشعوری طور پر اس تخلیقی سرجوش سے ہم رشتہ ہو جاتا ہے، جو کائناتی مظاہر و موجودات، یہاں تک کہ زمان و مکان کے بطن میں بھی، ازلی انرجی کے تخلیق کردہ نظام کے طور پر کارفرما ہے اور نت نئی ہیئتی صورتوں میں نمود کرتا ہے۔ یہی کائناتی انرجی اپنے اصول و قواعد کے سسٹم کے تحت فن کی تخلیق کا محرک بنتی ہے اور اپنا جواز حاصل کرتی ہے۔

فنکار لسانی توسط سے اپنے دائرۂ کار میں بنیادی طور پر نمودِ صورت کا اہتمام کرتا ہے۔ اس سے اس کی ازلی تخلیقی اپج کی تشفی اور تکمیل ہوتی ہے جو اسے فطرت سے ودیعت ہوتی ہے اور جو اسے نابود کو بود کرنے کی تحریک دیتی ہے۔ اس طرح وہ کائناتی نظام میں اپنی تخلیقی انرجی کو کام میں لاتے دیکھ کر اپنے ہونے کا اثبات کرتا ہے اور یوں اپنی ناگزیر نفسیاتی ضرورت کی تکمیل بھی کرتا ہے۔ اس کا عمل محض ذاتی یا موضوعی ہو کر نہیں رہ جاتا کیونکہ وہ فطرت یا کائنات کے دائرہ کار میں آ جاتا ہے۔ اس لیے اس کا عمل اجتماعی منظوری کا حقدار ہو جاتا ہے۔ اس کا تخلیقی

شعور اس کی شعوری اور لاشعوری قوتوں کو متحرک و مرتب کر کے اس کے ذہن کو ذہنِ رسا یا ارفع ذہن میں بدل دیتا ہے، جو کائنات گیر ہو جاتا ہے اور دلِ وجود کی گہرائی میں اترتا ہے۔ اپنی تخلیقی urge کی تکمیل کرتے ہوئے وہ اپنے حواس کو بیدار رکھتا ہے خاص کر وہ اپنی چشم بصیرت کو وا رکھتا ہے اور زندگی کے ثقافتی مظاہر سماجی روابط، انسان اور فطرت کے باہم ربط و کشاکش اور حیات و ممات کی آگہی پر قادر ہو جاتا ہے اور یوں اس کی یہ آگہی اور تخلیقی جذبہ لازم و ملزوم ہو جاتے ہیں۔ یہ آگہی اس کے تخلیقی عمل کو مہمیز کرتی ہے اور تخلیقی عمل آگہی کو نام و نمود عطا کرتا ہے۔ نتیجتاً اس کا تخلیقی عمل ذاتی ہو کر بھی غیر ذاتی ہو جاتا ہے اور وہ پوری انسانیت کے مقدر سے متعارض ہو جاتا ہے اور تخلیق سے قارئین کے ربط و وابستگی کا جواز فراہم کرتا ہے۔

لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہر پڑھا لکھا شخص ادب سے رابطہ قائم کر سکتا ہے۔ ادب سے رابطہ قائم کرنے کے لیے ایک 'خاص قاری' کا ہونا ضروری ہے۔ خاص قاری کے لیے ذوق، نظر اور علم سے متصف ہونا لازم ہے۔ وہ اُن کی انفرادی نوعیت اور انفرادی عمل کی واقفیت رکھتا ہے۔ کلر نے قاری کے لیے شعر کے لوازم، آداب، روایت اور ہیئتی عناصر سے واقف ہونے کی شرط پیشیں کی زور دے کر وضاحت کی ہے۔ ایسا قاری یا نقاد بالخصوص یہ جان کر فن کی جانب رجوع کرتا ہے کہ یہ ایک الگ شعبۂ حیات ہے، اس کے محرکات الگ ہیں، اس کے لسانی اور ہیئتی ضوابط الگ ہیں اور اس سے ذہنی رابطہ قائم کرنے کا طریقہ الگ ہے اور پھر وہ خود فن کی انفرادی حیثیت کا ادراک کرتا ہے۔ فن کی تخصیصیت کا اثبات کرنے سے خود بخود علومِ انسانیہ سے اس کے مختلف ہونے کی توثیق ہوتی ہے۔ فن اساسی طور پر ایک جمالیاتی مظہر ہے اور ہر جمالیاتی مظہر کی طرح یہ مسرت زائی پر منتج ہوتا ہے۔ فن کی جمالیاتی اصل کے بارے میں ارسطو سے لے کر دورِ حاضر کے جمالیات کے ساتھ ساتھ فن کو سماجیات کا بدل قرار دینے والے نقاد بھی اس کی جمالیاتی تاثیر کے داعی رہے ہیں۔

سوال یہ ہے کہ فن اپنا جمالیاتی کردار کس طرح حاصل کرتا ہے؟ شاعر لفظوں کی تخلیقی ترتیب سے اور اصناف کی نوع بندی کے آداب کو ملحوظ رکھ کر اپنے بے نام تجربات کی صورت گری کرتا ہے۔ اس کا یہ مطلب نہیں کہ وہ اپنے تجربات کا اظہار کرتا ہے کیونکہ اس صورت میں فن میں اس کی ذات کی مداخلت واقع ہو سکتی ہے جو قارئین کے لیے قابل قبول نہیں اور نہ ہی یہ خود نوشتانہ اور ترسیلی انداز شعر کے لسانی نظام سے مطابقت رکھتا ہے۔ شعری لسانیات اپنے ضابطہ

بند اور مخصوص عمل کی پابند ہے۔ یہ تجربے کو اپنے طور پر مجسم کرتی ہے۔ اور اسے لاشخصی بناتی ہے۔ ساختیات نے لاشخصیت کی وکالت کی۔ ساختیات سے قبل ایلیٹ نے لاشخصیت کے عنصر پر زور دیا تھا، ساختیاتی نقادوں نے اسے معروضی اور سائنسی بنیادوں پر استوار کرنے کی سعی کی، ان کے نزدیک جس زبان کو شاعر برتتا ہے۔ وہ خارجی حقیقت کے لیے آئینے کا کام نہیں کرتی۔ یعنی وہ خارجی حقیقت کو ہو بہو پیش نہیں کرتی ہے بلکہ اس کے تصور کی باز آفرینی کرتی ہے۔ گویا زبان ترسیلیت، جو نثر کا وسیلہ ہے، انحراف کر کے داخلی رشتوں کے نظام کے تحت عمل کرتی ہے۔ اس کے نتیجے میں مصنف کے intention کی نفی ہوتی ہے اور زبان اپنے تفاعل کے مطابق رشتوں کے نظام کے تحت تجربے کو انگیخت کر کے معنی کو ممکن بناتی ہے۔

ہمارا سوال یعنی فن اپنا جمالیاتی کردار کس طرح حاصل کرتا ہے؟ اب بھی تشنۂ جواب ہے۔ فن دراصل لسانیاتی عمل سے ایک کمپلکس اور تہہ دار شعری تجربے کو خلق کرتا ہے جو مادی وجود میں ڈھل کر قابلِ شناخت ہو جاتا ہے۔ تجربے کے مختلف اور متضاد عناصر ایک ترکیب پذیر وحدت میں ضم ہونے کے طبعی میلان کو ظاہر کرتے ہیں۔ یہ تجربہ خارجی حقیقت کی حوالگیوں سے انقطاع کر کے اپنے فرضی وجود کی نمود پر اصرار کرتا ہے۔ اس کی فرضیت اجنبیت کا احساس تو دلاتی ہے۔ لیکن یہ اجنبیت مانوسیت اور جذب و کشش سے متصف ہوتی ہے۔ مزید یہ اپنی شیئت کی بنا پر حواس کو مرتعش کرتی ہے، خاص کر یہ چشمِ شوق کو نظارگی کی دعوت دیتی ہے، اور اپنی شناخت کروانے اور منکشف ہونے کے میلان کا مظاہرہ کرنے کے باوجود انجانی اور گریزاں رہتی ہے اور جذبہ تجسس اور جذبہ تلاش کو انگیز کرتی ہے۔ یہ اپنی اصل جو دراصل کائناتی اصل ہے، کے حوالے سے نہفتگی اور گم شدگی کے ساتھ ساتھ نمودار اور باز آفرینی کے متضاد عمل کو پیش کرتی ہے اور قاری کو بھی اس پیچیدہ عمل سے گزرنے کی تحریک دیتی ہے اور قاری کے لیے الگ چیلنج بن جاتی ہے۔

فن کا جمالیاتی عمل دراصل اسی بنیادی سوال کو سامنے لاتا ہے کہ شعر میں لفظ کے عمل کی نوعیت کیا ہے؟ اس کا فہم عامہ کے مطابق یہ جواب ہو سکتا ہے کہ زبان کے نحوی یا استعاراتی عمل کی پابندی کرتے ہوئے شعر کے لسانی عناصر معنی کے لیے راستہ ہموار کرتے ہیں لیکن یہ جواب اصلیت سے بعید ہے کیونکہ شاعر اپنے لسانی عمل کو اس لیے روا نہیں رکھتا کہ وہ کسی معنی یا موضوع یا عقیدے یا Content کو قاری تک پہنچا دے اگر ایسا ہوتا تو زبان کو توڑنے مروڑنے، مختصر

کرنے یا استعاراتی اور Oblique پیرایۂ بیان کو برتنے کی کیا ضرورت تھی؟ مزید برآں شعر میں کفایتِ لفظ، اختصار، ردیف و قافیہ، بحر اور آہنگ کے ساتھ ساتھ کردار، واقعہ، مکالمہ، توقف اور منظر کا تانا بانہ بننے کی کیا مجبوری تھی؟ اسی طرح فکشن میں کردار، واقعات، منظر، کہانی، پلاٹ اور مکالمہ سے کام لینے کا کیا جواز ہے؟ ظاہر ہے شاعر ان لسانی اور ہیئتی عناصر کی ترکیب سے اپنے خیالات، نظریات یا محسوسات کو قاری تک پہنچانے کا ارادی اہتمام نہیں کرتا۔ اس کے برعکس وہ کرتا یہ ہے کہ وہ ایک ایسی صورت حال کو پنپنے دیتا ہے، جو لفظوں کی زائیدہ ہوتی ہے اور تمام تر فرضی ہوتی ہے۔ یہ خارجی حقیقت سے کسی راست حوالگی کو رد کرتی ہے۔ اس فرضی صورت حال کو متشکل اور متحرک کرنے اور اسے پھلنے پھولنے کا موقع دینے میں فرضی کردار، واقعات، مکالمات، خاموشیاں اور فضا آفرینی مدد دیتے ہیں۔ یہاں تک کہ یہ ایک فرضی دنیا کی نمود کو ممکن بناتی ہے۔ یہ دنیا بقول Blanchot ''ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے اور خارجی دنیا کو نظر انداز کرتی ہے۔ یہ ایک ایسی جگہ لے جاتی ہے جہاں دنیا نہیں ہوتی اور یہ ہمیں اپنی طرف کھینچتی ہے، خود کو ہم پر بالکل منکشف نہیں کرتی، پھر بھی ایک ایسی موجودگی کی صورت میں اپنے ہونے کا اثبات کرتی ہے جو دنیوی حال Temporal Presence اور مکانی موجودگی (Spatial Preseul) سے لاتعلق ہوتی ہے۔''

اس دنیا کے زمین و آسمان، شمس و قمر، شب و روز، مظاہر و موجودات اور انسانی اعمال تقلیب پذیر ہوتے ہیں یا بقول شکلوسکی 'اجنبیانے' کے عمل سے گزرتے ہیں اور مختلف صورتیں اختیار کر کے اپنے ہونے کا ثبوت دیتے ہیں۔ اس فرضی دنیا میں کرداروں کے عمل، ردعمل اور مقدرات اپنے مضمرات کی بنا پر اجنبیت کے باوجود مانوسیت کا احساس دلاتے ہیں اور جذب و کشش کا ساماں کر کے جمالیاتی حس کو متحرک کرتے ہیں۔ یہ جمالیاتی حس قاری کے کلی وجود سے الگ متصور نہیں ہو سکتی بلکہ یہ اس سے منسلک و مربوط ہے۔ ظاہر ہے یہ اس کی فکری حس کو بھی متحرک کرتی ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہے کہ جمالیاتی حس ہی "Beauty in Truth' کے مصداق فکری حس کو بھی انگیخت کرتی ہے اور آگہی کی طرف لے جاتی ہے۔ یہاں تک کہ تخلیق کے حوالے سے زندگی، معاشرے، کائنات اور حیات و موت کے مسائل کے ادراک کی جانب راجع ہوتا ہے۔

شعر میں نمود کرنے والی اس فرضی صورت حال کو شعری تجربے سے موسوم کیا جاسکتا

ہے۔ روزمرہ زندگی میں ہم مختلف تجربات سے گزرتے ہیں کوئی واقعہ یا چیز جس سے ہمارا سامنا ہوتا ہے اور جو ہمیں متاثر کرے، ہمارے لیے تجربے کی حیثیت رکھتا ہے، کسی کے متبسم ہونٹوں کو یا کھلے ہوئے گلاب کو یا راستے میں حادثے کو دیکھنا تجربہ ہے۔ اسی طرح شعری دنیا میں فرضی طور پر کولرج کے معمر جہازی سے متصادم ہونا یا ورڈس ورتھ کا لوسی کو دیکھنا یا غالب کے شعر میں سراب میں سفینوں کو رواں دیکھنا یا اقبال کے لالۂ صحرائی کو دیکھنا تجربے کی حیثیت رکھتا ہے۔

پس شعر میں جو تجربہ لفظوں میں مستور یا خوابیدہ ہوتا ہے، قاری اسے منکشف یا بیدار کرتا ہے اور ذاتی سطح پر اس سے گزرتا ہے اور یوں وہ تجربے کا تجربہ کرتا ہے۔ یہ تجربہ فوری طور پر معنی ہے اور نہ بقول کلر 'Effect' ہے، یہ خالصتاً تجربہ ہے اور معنی یا Effect سے ماورا ہے۔ معنی یا Effect ایک ایزادی یا استخراجی چیز ہے، جو شعری تجربے سے فقط ایک زیرِ زمین نسبت رکھتا ہے اور اس کی طرف متوجہ ہوئے بغیر بھی شعری تجربے کی حالیت اور جامعیت برقرار رہتی ہے۔ شعری تجربہ اپنے لسانی نظام کی پابندی کرتے ہوئے وجودی طور پر اپنے خودگر وجود کو پالیتا ہے اور معنی یا effect جو تشریحی عمل پر انحصار نہیں رکھتا۔

شعری تجربہ فی الاصل متن میں خلق ہونے والا وقوعہ ہے جو معنی نہیں ہے۔ گو معنوی امکانات سے عاری بھی نہیں ہے۔ تجربے کی خاصیت کو ملحوظ رکھ کر اسے معنی کے مترادف قرار دینا درست نہیں۔ اگر اسے معنی کے مترادف قرار دیا جائے تو تجربہ اپنی اصل اور خاصیت سے محروم ہو کر محض معنی یا زیادہ سے زیادہ نفسِ معنی ہو کر رہ جائے گا اور اس کا تخلیقی استناد فنا ہو جائے گا۔ لہٰذا یہ کہنا مناسب ہوگا کہ قاری مکمل انجذابی Response کے تحت متن کے نادیدہ شعری تجربے میں شریک ہو جاتا ہے۔ اس کا جذبۂ تجسس اور جذبۂ تلاش متحرک ہو جاتا ہے اور وہ تعجب انگیز ردِعمل کے تحت متن کی کہانی کے پیچ و خم سے گزرتے ہوئے اس کے خاتمے کی طرف سفر کرتا ہے جو ایک نئے سفر کا نقطۂ آغاز بن جاتا ہے۔

پس، قاری کا کام یہ ہونا چاہیے کہ وہ متن کا سامنا کرتے ہوئے لسانی عمل کے تحت ابھرنے والی صورت حال کی دید و دریافت کو اپنا مطمحِ نظر بنائے اور ایک پر اشتیاق ناظر کا روپ دھار، Merieau Ponty نے لکھا ہے، ''ناول کا یہ تفاعل نہیں کہ وہ روایتی فلسفے کی طرح ایک خیال کو موضوع بنائے بلکہ اسے ہمارے روبرو ایک شئے کی طرح حیات آشنا کرے۔'' جوں

جوں قاری لفظ کی عمل آوری سے نظر میں آنے والی 'شے' کا مشاہدہ کرے گا وہ 'ہل من مزید' کے طور پر اس کی انجانی جہتوں کو کھوجنے کی فطری کشش محسوس کرے گا اور یوں وہ کہانی کے پیچ وخم میں الجھتا چلا جائے گا۔ گویا یہ متن کے یکے بعد دیگرے نمود کرنے والے واقعات ہوں گے، جو اس کے حسیاتی وجود کو متاثر کریں گے اور خارجی دنیا اس کے لیے کالعدم ہو جائے گی۔ ظاہر ہے متن شناسی کے لیے خارجی زندگی سے رابطہ قائم کرنا یا متن کو زندگی کے معانی کا راست حامل قرار دینا اس کی ترجیحات میں شامل نہیں۔

تاہم شعری تجربے کی معنویت اس بات میں مضمر ہے کہ یہ اپنی جمالیاتی اصل کی بنا پر تمام تر حسیاتی نوعیت رکھتا ہے اور قاری کی حسیاتی زندگی کو متاثر کرتا ہے۔ قاری کی حسیات میں خصوصاً بصری حس کی تشفی شعری تجربے کا وظیفۂ جاریہ ہے۔ شعر میں ابھرنے والا وقوعہ قاری کی نگاہوں میں آجاتا ہے بالکل ایسی ہی صورت پریوں کی کہانیوں، داستانوں، اساطیر اور فکشن میں دیکھنے کو ملتی ہے۔ قاری چشم کو وا رکھتا ہے، وہ انکشاف پذیر متنی وقوعے کا بچشم خود نظارہ کرتا ہے۔ اس کی نظارگی اس کی نظر، ذوق، جمالیاتی حس، ثقافتی شعور اور ماورائی آگہی سے منسوب ہوتی ہے۔ لازماً وہ اپنی بصیرت کے مطابق شعری تجربے کے خد و خال اور اس کی امکان پذیریوں کو پہچان لیتا ہے جیسا کہ قاری اساس تنقید نے بھی واضح کیا ہے۔

اسٹینلےفش کا یہ کہنا کہ متن میں دیکھنا یہ ہوتا ہے ''الفاظ کیا کرتے ہیں نہ کہ الفاظ کن معانی کو پیدا کرتے ہیں۔'' ایک صحیح سمت کی جانب اشارہ کرنے والی بات تو ہے کیونکہ اس سے متن میں لفظ کی کارکردگی کی جانب دھیان جاتا ہے لیکن یہ کہنے کے بعد اس بات کو فوکس کرنے کے بجائے کہ لفظ کی اصل کارکردگی کیا ہے یعنی لفظ اپنے سیاق میں کیا کرتا ہے، تاکہ اس کے انفرادی اور انسلاکاتی عمل کا تعین ہو سکے، وہ فوراً اپنے پہلے سے سوچے سمجھے گئے خیال یعنی لفظ کی معنی خیزی کی جانب رجوع کرتا ہے اور یوں لفظ کے متنی تفاعل سے دور ہو جاتا ہے۔ الفاظ فوری طور پر effects کو بھی پیدا نہیں کرتے، جیسا کہ جوناتھن کلر کا دعویٰ ہے۔ اصل میں الفاظ اپنی ساختگی اور انسلاکیت کے نظام کے تحت ایک بے نام تجریدی کیفیت سے ایک Tangible اور مشاہدہ کی جانے والی 'چیز' کو جنم دیتے ہیں، جس کا حسیاتی ادراک ممکن ہو جاتا ہے۔ یونگ اسے 'صاف طور پر جانی پہچانی نہ ہونے' کے باوجود Profoundly Alive قرار دیتا ہے۔ شعری تجربے سے گزرتے ہوئے قاری کے ذہن میں عمل اور ردعمل کا ایک طویل سلسلہ حرکت میں آتا ہے۔ فن

اسی لیے وجود میں نہیں آتا کہ لوگوں کو حقیقت کی حقیقت سے براہ راست اور قطعیت کے ساتھ آشنا کیا جائے۔ یہ کام دوسرے علوم مثلاً فلسفہ، اخلاقیات، سماجیات اور ثقافت کے لیے مخصوص ہے۔ فن کی ایک الگ نوعیت اور طریق کار ہے۔ یہ فرضیت کو خلق کرتا ہے اور فرضیت کی عدم قطعیت میں دلچسپی لینے کے عمل سے اپنا جواز حاصل کرتا ہے۔

رہا معنی، وہ شعری تجربے سے الگ کوئی معنی نہیں رکھتا۔ جب اصل زندگی کا ہر وقوعہ تجربہ ہے اور ہر تجربہ معنی کا امکان رکھتا ہے تو متن کے فرضی وقوعے کو تجربہ قرار دینا اور اسی نسبت سے معنی آفرینی کا عمل قابل فہم ہو جاتا ہے۔ اس لیے یہ کہنے میں کوئی حرج نہیں کہ شعری تجربے سے گزرنے والا قاری نفسیاتی اور ذہنی طور پر اس میں پیوست معنی کا غیر شعوری طور پر ادراک کرتا ہے۔ پریوں کی کہانی ہو، متھ، داستاں یا افسانہ ہو، اس کی فرضیت میں کھو جانے کے بعد لاشعوری طور پر (شعوری طور پر بھی) اس کے معنی کا احساس کرنا پس اندیشی کا حصہ ہو سکتا ہے جو متخالف کرداروں کے تصادم میں خیر اور شر کی قوتوں کی رزم آرائی کے شعور کو پیدا کر سکتی ہے۔ اسی طرح شعر اپنی فرضیت کے باوجود زندگی کی حقیقت کا ادراک جسے معنی سے تعبیر کیا جا سکتا ہے، کا راستہ ہموار کر سکتا ہے۔

متن میں تجربے اور معنی کی عمل آوری کو واضح کرنے کے لیے ذیل میں ولیم بلیک کی نظم Ah Sunflower کے دو تجزیے پیش کیے جاتے ہیں۔ پہلا تجزیہ کلر اور ہیرالڈ بلوم کا ہے، جو استخراجی معنی کے حاوی ارادی عمل کا مظہر ہے اور شعری تجربے کی کلیت کی شناخت سے لاتعلق ہے اور دوسرا تجزیہ جو میں نے کیا ہے، شعری تجربے کی کلیت کی یافت و دید سے سروکار رکھتا ہے اور معنی کو ذیلی چیز قرار دے کر اس کی اپنی حیثیت کو متعین کرتا ہے، نظم یہ ہے:

Ah, Sun flower! weary of time,
Who countest the steps of the sun;
Seeking after that sweet golden clime,
Where the traveller's journey is done;

Where the Youth pined away with desire,
And the pale Virgin shrouded in snow,
Arise from their graves, and aspire,
Where my sun- flower wishes to go!

تجزیہ نمبر 1 ہیرالڈ بلوم نے لکھا ہے:

"Blake's dialectical thrust at asceticism is more than adroit. you do not surmount Nature by denying its prime claim of sectuality. Instead you fall utterly into the dull sound of its cyclic aspirations."

ہیرالڈ بلوم نے نظم کے شعری تجربے کی تعین کرنے کے بجائے بلیک کی شخصیت، زندگی کے ایک پہلو اور اس کی تپسیا (Asceticism) کی نشان دہی کی ہے، اور یوں نظم کے معنی کو نشان زد کیا ہے اور اسے شاعر کے شخصی عقیدے سے منسوب کیا ہے۔ مزید، وہ فطرت کی جنسیت کو رد کرنے کے رویے کو فطرت کے دائروی خواہشات میں گرفتار ہونے کے عقیدے کے مترادف قرار دیتا ہے اور یوں نظم کو content میں تبدیل کرتا ہے۔ ظاہر ہے یہ نظم سے معنی نچوڑنے کا غیر تنقیدی عمل ہے جو نظم کے اصلی تجربے کو نظر انداز کرنے کے مترادف ہے۔

کلر نے ہیرالڈ بلوم کی نظم کے معنی کے اس ادراک سے اتفاق کرتے ہوئے Rule of significance کے convention کا سہارا لیتے ہوئے اس کی موضوعیت ہی کی نشاندہی کی ہے، لکھتا ہے:

"Read the poem as expressing a significant attitude to some problem concerning man and/or his relation to the Universe."

اس کے بعد سورج مکھی کے Counting اور Seeking کو اس کے سورج کی جانب رجوع کرنے اور اسے "An instance of the human aspirations" قرار دیا ہے۔ اس کے بعد غروب آفتاب کو دنیوی وقت کے خاتمے کے ساتھ ساتھ Eternity of death سے تعبیر کیا ہے۔ نظم میں Convention of thematic Unity کا ذکر کرتے ہوئے وہ نظم کے حوالے سے نوجوان اور دوشیزہ کو Aspiration کی مثال اور بلوم کی تائید کرتے ہوئے نظم کے سیاق میں... Respression of sexuality کی علامت قرار دیتا ہے۔

ظاہر ہے کلر کا تجزیاتی طریق کار، جو شاعری کے Conventions کے حوالے سے معنی کے تعین پر زور دیتا ہے، بلوم کے طریق کار سے مختلف نہیں۔ دونوں نقاد نظم کے استعاروں اور کنایوں سے اور زبان کے الگ الگ عناصر سے یا ان کو نظم کی کلیت سے مربوط کر کے اس کے

معنی/ معانی کو نشان زد کرنے پر سارا زور صرف کرتے ہیں۔ ایسا کرتے ہوئے ان کے تجزیے جزوی، لادے ہوئے اور مقصدی ہو کر رہ جاتے ہیں۔ یوں وہ نظم سے جزوی یا کلی طور پر معنی کی کسی کڑی کی نشاندہی پر اپنے تجزیاتی عمل کو شروع کرنے سے قبل ہی تمام کرتے ہیں۔ وہ یہ بھول جاتے ہیں کہ نظم ناگزیر الفاظ کا مجموعہ ہے اور ہر لفظ اپنے تلازمات کی بنا پر اپنا ناگزیر حصہ ادا کرتا ہے۔ کلر نے الفاظ کی اس مخصوص کارکردگی سے بے اعتنائی برتی ہے۔ چنانچہ اس نے نظم میں 'آہ!'، 'سورج مکھی'، اس کی تجسیم، مسافر' اور اس کے سفر'، 'برف کے کفن' نوجواں اور دوشیزہ کی تجسیم، اور ان کے 'قبروں سے اٹھنے' اور آخری مصرعے میں 'سورج مکھی سا بتے' 'میرا' کی ترکیبوں، استعاروں اور ہیئتی عناصر پر توجہ کرنے، اور ان کا تجزیہ کرنے کی، اور نظم کے تجربے کی تشکیل میں ان کے کردار کی تعین کرنے کی ضرورت ہی محسوس نہیں کی ہے اور صرف معنی یابی سے واسطہ رکھا ہے۔

نظم کا کردار ایک فرضی ماحول میں سورج مکھی کے ظاہر و باطن اور اس کی زندگی میں پیش آنے والے وقوعات کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اس کا لہجہ متاسفانہ اور intimate ہے، لیکن جذبات آلودہ نہیں۔ وہ سورج کو My Sun Flower کہہ کر اس سے انسیت اور قرب کے باوجود اسے ایک معروضی تلازمے میں بدل دیتا ہے اور خود راوی کے رول پر اکتفا کرتا ہے۔ وہ زیرک، صاحب نظر اور فطرت کا اداشناس ہے۔ فطرت سے اس کی قربت اتنی intimate ہے کہ وہ فطرت کا ناگزیر حصہ بن جاتا ہے۔

پہلے بند میں متکلم، سورج مکھی اور سورج کے کردار سامنے آتے ہیں، متکلم سورج مکھی کے بارے میں تاسف آمیز لہجے میں اطلاع دیتا ہے کہ وہ وقت کے گزراں سے عاجز آ گیا ہے۔ Weary of Time کے الفاظ سے اس کے وقت سے تنگ آنے یا تکان کو محسوس کرنے کا پتہ دیتے ہیں۔ یہ اس کی آرزو، انتظار اور کرب کا بھی اشاریہ ہیں۔ پھول وقت کے گزرنے یا نہ گزرنے سے تھک چکا ہے۔ دوسرے مصرعے میں متکلم خبر دیتا ہے کہ پھول سورج کے قدموں کو گن رہا ہے۔ یہ سورج کی آہستہ روی اور پھول اس کے لیے انتظار اور اشتیاق کا رمز ہے۔ اس مصرعے میں سورج کی تجسیم کی گئی ہے اور اس کے محوِ سفر ہونے کی مصوری کی گئی ہے۔ تیسرے مصرعے میں سورج مکھی کو اس 'دلآویز سنہری سرزمین' کی آرزو کرتے ہوئے دکھایا گیا ہے، جہاں مسافر کا سفر اختتام پذیر ہوتا ہے۔ مسافر کون ہے؟ نظم کے نمود پذیر تجربے سے اس کا کیا

رشتہ ہے؟ یا تو یہ کوئی مسافر ہے، جس کی الگ entity ہے اور نظم کی ایک اور کڑی کا مظہر ہے۔ یا خود سورج ہے جو مسافر ہے، گویا یہ سورج کی تقلیبی تجسیم ہے۔ اس کا سورج ہی ہونا قرینِ قیاس ہے، کیونکہ پھول اسے قدم اٹھاتے ہوئے دیکھتا ہے اور اس کی منزل افق کی سنہری دنیا ہی ہے۔ سورج کو مسافر کے روپ میں پیش کرتے ہوئے سفر کے متلازمات کے لیے فضا تیار ہو جاتی ہے اور سورج کے سفری ہونے کی مزید توثیق ہوتی ہے۔

اب دوسرا بند دیکھیے:

جس سرزمین کو سورج کی منزل قرار دیا گیا ہے، وہ سورج کے لیے 'دلآویز سنہری سرزمین' ہے، یعنی حسین خوابوں کی سرزمین، حالانکہ وہ واقعتاً سورج کے زوال کی نشانی ہے۔ اس سے بھی زیادہ وہ غیر متوقع طور پر ایک آفت زدہ اور ستم دیدہ دنیا بن جاتی ہے۔ اس دنیا میں نوجوان عاشق The Youth اور اس کی معشوقہ جو زرد دوشیزہ The Pale Virgin ہے، اپنی اپنی قبروں میں مدفون ہیں۔ عشق اور معشوقہ کے الفاظ Capital Letters میں ہیں تاکہ ان کی تخصیص بھی قائم ہو اور وہ عاشقوں اور معشوقوں کی نمائندگی بھی کر سکیں۔ نوجوان عاشق کی کہانی یہ ہے کہ اس نے خواہش سے کڑھتے ہوئے موت کو گلے لگا لیا ہے۔ لفظ 'خواہش' (Desire) اس کے عشق کے جذباتی اور جنسی تقاضوں کا محرم ہے اور Pined away کے الفاظ اس کے انتظار، آرزو اور محرومی کا اشاریہ ہے۔ Virgin کے ساتھ Pale کے سابقہ سے ظاہر ہوتا ہے کہ وہ بھی اسی جذباتی، ذہنی اور جسمانی کیفیت سے گزری ہے جو عاشق کا مقسوم تھا۔ وہ برف کے کفن میں لپٹی ہوئی ہے یعنی برف میں مدفون ہے۔ لفظ 'برف' موسموں کے تغیر و تبدل کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور انجماد، بے حسی اور یخ بستگی کا اشاریہ بھی ہے اور دوشیزہ کے عبرت ناک انجام کے المیے کا غماز بھی ہے۔

ان دو مصرعوں سے جہاں سورج مکھی کے خلد بداماں خواب کی شکست ظاہر ہوتی ہے، (کیونکہ موسم کی رنگینی، جس کی توثیق گل آفتاب کی موجودگی سے ہوتی ہے، زمستاں کی برف میں بدل جاتی ہے، اور برف کفن بن جاتی ہے) وہاں ان سے سورج مکھی کی اس آرزو کا بھی انہدام ہو جاتا ہے کہ وہ سورج کے ختم سفر پر اس سے واصل ہوگا۔

ان دو مصرعوں اور تیسرے مصرعے کے ان الفاظ Arise from their graves سے ایک محیر العقول ماورائی صورت حال ابھرتی ہے، یعنی مدفون عاشق اور معشوقہ اپنی اپنی قبروں سے

بے روک اٹھتے ہیں اور تعجب انگیزانہ طریقے سے اسی سرزمین میں جانے کی آرزو کرتے ہیں جہاں سورج مکھی جانے کا آرزومند ہے حالانکہ وہ اسی سرزمین میں دفن بھی ہیں اور وہیں زندہ بھی ہوتے ہیں۔

الغرض سورج مکھی بظاہر نظر آنے والی جس شفقی اور حسین دنیا کی آرزو کرتا ہے یہ سوچ کر کہ وہاں اس کے دل کی مراد برآئے گی یعنی اسے سورج کی قربت نصیب ہوگی وہ دراصل عاشق اور معشوق کا قبرستان ہے، یعنی وہ معصوم آرزوؤں کا مدفن ہے اور مدفن بھی ایسا جو آرزو کرنے والوں کو ایک مستقل اذیت میں مبتلا رکھتا ہے۔ لفظ arise کسی خاص وقت یا لمحے کا تعین نہ کرتے ہوئے آواگون کے فلسفے کے مطابق مرنے اور زندہ ہونے کے ایک ختم نہ ہونے والے چکر کو جنم دیتا ہے۔ اس طرح سے آرزومندی اور محرومی کی ایک متناقض سچویشن سامنے آتی ہے۔

نظم میں جو تہہ نشیں طنز ہے، اس سے متکلم کی شخصیت میں دردمندی اور لاتعلقی کے متناقض رویے اور پھول سے اس رویے کے منطبق ہونے کا ثبوت ملتا ہے اور تجربے کی ایک اور گرہ کھلتی ہے۔ وہ ایک تنہا پھول سے اپنی قلبی وابستگی کو ظاہر کرتے ہوئے اس کے ظاہر و باطن پر نظر رکھتا ہے لیکن پھول کے سنہری دلآویز سرزمین کے خواب دیکھنے کے عمل کو اس کی سادگی اور معصومیت سے محمول کرتا ہے۔ وہ اپنے اس رویے کو My Sun Flower کہہ کر ظاہر کرتا ہے۔ اس سے سورج مکھی سے اپنے دلی رشتے کی نزاکت اور اس کے انجام ناآشنا ہونے کے المیے کی آگہی کو متشکل کرتا ہے۔

یہ ہے نظم کی کہانی، جو قاری کو حسیاتی طور پر involve کرتی ہے۔ جہاں تک اس کے معنی کا تعلق ہے، اس کا ادراک کرنے میں کوئی چیز لیکن فوری طور پر اس سے زیادہ متن کے تجربے کا تجربہ کرنا زیادہ اہم اور برمحل ہے۔ معنی کا ادراک قاری کی نظر، ذوق اور علم پر منحصر ہے۔ اس ضمن میں یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ نظم صرف ایک یا دو معانی پر حاوی نہیں، جیسا کہ ہیرالڈ بلوم اور کلر کا خیال ہے، یہ کثرت معنی سے معمور ہے۔ یہ انسان کی اس ازلی تلاش کا اشارہ ہے، جو اسے نادیدہ جہانوں تک رسائی حاصل کرنے، خوب سے خوب تر کی جستجو کرنے، خوابوں کو شرمندۂ تعبیر کرنے اور جذباتی، نفسیاتی اور جبلی آرزوؤں کی تکمیل کے لیے گرم سفر

رکھتی ہے لیکن اس کی ساری تگ و دو، اضطراب، خواب بینی اور Passion اسے انجام کار لاحاصلی کے دکھ میں مبتلا کرتی ہے۔ اتنا ہی نہیں یہ نظم انسان اور وقت انسان اور فطرت اور انسان اور کائنات کے رشتوں، ان کی آویزشوں، ان کی معنویت اور عدم معنویت کے متضاد معانی پر بھی حاوی ہے۔ سورج مکھی کے پھول کی علامتی حیثیت خود اس کے کثیرالمعنی ہونے پر دلالت کرتی ہے۔

آخر میں ذیل کے اقتباس پر توجہ کیجیے جو میری کتاب 'اکتشافی تنقید کی شعریات' سے مستخرج ہے اور جو متن میں معنی کے عمل کے بارے میں میرے نظریے پر دلالت کرتا ہے۔

''تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، یہ امکان خیز تخیلی فضا، جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے۔ اس میں کردار و واقعہ کے تعامل سے جو تجربہ ابھرتا ہے، وہ مختلف جہات کی جانب سفر کرتا ہے اور تجسس و تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔'' (ص 69-68)

اقتباس ہذا کے پہلے ہی جملے یعنی ''تخلیق کسی معنی یا خیال کی ترسیلیت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی'' سے میرے اس خیال کہ تخلیق کسی ایسے 'معنی' جو مصنف سے منسوب ہو یا وحدانی ہو یا Content کے مماثل ہو، سے کوئی سروکار نہیں رکھتی، کی توضیح ہوتی ہے۔ کیونکہ جملہ ہذا میں لفظ 'معنی' کو 'خیال' کے مرادف (معنی یا خیال) کے طور پر برتا گیا ہے اور پھر 'ترسیلیت' کے لفظ سے معنی کو مدعا یا موضوعیت کے مماثل گردانئے کے ساتھ ساتھ معنی کے اس معنی، جو فن کے وجودی لاحاصل ہونے کی نفی کرتا ہے، سے ہم آہنگی ظاہر ہوتی ہے۔

اس کے بعد اقتباس ہذا میں درج یہ جملے کہ ''یہ امکان خیز تخیلی فضا، جو لسانی عمل کا نتیجہ ہے، کی تشکیل کرتی ہے۔ اس میں کردار و واقعہ کے تعامل سے جو تجربہ ابھرتا ہے، وہ مختلف جہات میں سفر کرتا ہے اور تجسس و تحیر کو انگیخت کرتے ہوئے جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرتا ہے۔''

میرے سطور بالا میں درج میرے معروضات کی تائید کرتے ہیں، یعنی:

(1) لسانی عمل کی اہمیت
(2) لسانی عمل سے ایک امکان خیز، تخیلی فضا کی تشکیل
(3) تخیلی فضا میں کردار و واقعہ کا تعامل

(4) کردار و واقعہ کے تعامل سے تجربے کا ابھرنا
(5) تجربے کا مختلف جہات کی جانب سفر کرنا
(6) تجربے کا تجسس و تحیر کو انگیخت کرنا
(7) تجربے کا جمالیاتی تقاضوں کی تکمیل کرنا۔

یہ وہ نکات ہیں جو میرے اس موقف کے عین مطابق ہیں کہ شعری تجربہ جو لسانی عمل کا زائیدہ ہے، متن کی ناگزیر خاصیت اور استناد ہے اور شعری تجربے کی خاصیت یہ ہے کہ قاری جمالیاتی حس کی تشفی کرتا ہے اور فکری طور پر معنی کے ادراک کو ممکن بناتا ہے۔

O

(سہ ماہی 'تسطیر' لاہور، مدیر: نصیر احمد ناصر، شمارہ 16-15، اکتوبر 2000 تا مارچ 2001)

اہمال کی منطق

شاعری میں تخلیقی عمل کے حسی اور اظہار مسائل کی معنویت اور بے معنویت کا سوال کسی مخصوص دور یا رجحان سے وابستہ کرنا غلط ہے۔ اس مسئلے کا تعلق تخلیقی عمل کے بنیادی سوالات سے ہے۔ چنانچہ تخلیقی عمل کے مظاہر میں ابہام، اشکال اور اہمال کی تاریخ اتنی ہی قدیم ہے جتنی کہ خود فنونِ لطیفہ کی۔ یہاں وضاحت کی سہولت کے لیے میں شاعری کو دو خانوں میں تقسیم کرتا ہوں۔ ایک وہ جس کا ردعمل فوری ہوتا ہے اور جسے سمجھنے میں یا جس کی بنیاد پر معنی کی کسی نئی دنیا کے انکشاف میں اسے دیر نہیں لگتی۔ دوسری وہ جسے قاری زینہ بہ زینہ حل کرتا ہے، جس کی ترسیل خطِ مستقیم کے بجائے خطِ منحنی اور پیچیدہ لکیروں پر ہوتی ہے، جو اوّل الذکر کی طرح قاری کو ذہن میں بجلی کے ایک کوندے کی لپک کا تجربہ نہیں بخشتی بلکہ ایک ایسی آزمائش کا حکم رکھتی ہے جسے عبور کرنے کے لیے اسے جانے ان جانے کئی راستوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ اس ضمن میں وہ شاعری بھی آجاتی ہے جو بہ ظاہر تمام عقلی اور جذباتی کوششوں اور قوتوں کو بروئے کار لانے کے باوجود اس کے لیے معمہ بنی رہتی ہے۔

یہ حقیقت شاید کچھ لوگوں کے لیے قابلِ قبول نہ ہو، لیکن اس سے انکار کا کوئی قطعی جواز نہ ہوگا کہ جو شاعری بہ راہِ راست ہمیں متاثر کرتی ہے یا ہمارے حواس اور فکر سے کوئی رابطہ پیدا کرتی ہے، اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ ہم اپنے مطالعے، کسی مخصوص روایت کے اثرات، ذہنی تربیت اور معاشرتی میلانات سے متعین ہونے والی نفسیات کے باعث اپنے ذہن میں ہر وقت کچھ ایسے مخصوص سانچے رکھتے ہیں جن میں سمجھ میں آنے والی شاعری بہ آسانی سموئی جاسکتی ہے۔ اس کی مثال شارٹ ہینڈ کے اشارات Codes سے دی جاسکتی ہے جن سے واقفیت کے باعث ایک شخص بہ ظاہر بے معنی خطوط میں معانی کو جلوہ گر دیکھتا ہے۔ عام قاری کے ذہن میں یہ

اشارات شاعری کی رسمی زبان، برس ہا برس کے بعد دہرائے ہوئے ہیں اشاروں علامات اور اصطلاحات، محاوروں کی طرح روایت کا جزو بن جانے والے تلازمات سے متعین ہوتے ہیں۔ انھیں ایک طرح کی ذہنی تلمیحات سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جو اپنا اثر اور مفہوم اپنے ساتھ رکھتے ہیں اور عام شعرا کے یہاں ان کی باطنی فضا اور بیرونی رشتے کم و بیش یکساں ہوتے ہیں۔ چناں چہ وہ شاعری جسے انفرادی آواز اور شخصیت سے عاری کہنا مناسب ہوگا اور جس کی فکری، حسی، لسانی اور اظہاری حد بندیاں عام اور مقبول رجحانات کی ساختہ ہوتی ہیں، ایک عام قاری کے لیے شارٹ ہینڈ کے اشارات سے کچھ زیادہ مختلف نہیں۔ افریقہ کے غیر مہذب اور وحشی قبائل کے لیے سائنس اور منطق کی دوٹوک باتیں ناقابل فہم ہوں گی لیکن جادو اور ٹونے یا توہمات سے وابستہ رسوم کی منطق بہ آسانی ان کی سمجھ میں آجائے گی کیوں کہ ایسی باتیں ان کے بنیادی اعتقادات کا ایسا ناگزیر جزو بن جائیں گی جن کی حیثیت ان کے نزدیک آرکی ٹائپل ہوگی۔

یہی صورت حال فکری اور نظریاتی ہم آہنگی کی لذت فراہم کرنے والی شاعری کے سلسلے میں بھی پیش آتی ہے۔ یہ شاعری اپنے نظریاتی دائرے میں آنے والے قاری کے لیے کم و بیش ہر شرط سے مستثنیٰ ہوتی ہے۔ وہ اسے اپنی، اپنے آئیڈیل کی یا اپنے محبوب تصورات کی دستاویز سمجھ کر پڑھتا ہے اور انھیں تصورات کی زیارت اس کا نصب العین ہوتی ہے۔ اسی لیے وہ تخلیقی عمل کی اساسی رمزیت یا اس کے اظہاری وسائل کو غیر ضروری یا بے معنی سمجھتا ہے اور اگر اس کے مطبوع تصورات بھی شعری تجربہ بننے کے عمل میں اپنا حجم اور ہیئت تبدیل کر کے بالواسطہ طور پر یا قدرے مبہم انداز میں اس تک پہنچتے ہیں تو انھیں اپنانے میں جھجک اور دشواری محسوس کرتا ہے۔ مثال کے طور پر سردار جعفری کی 'ترقی پسند ادب' میں فیض کا حال دیکھ لیجیے۔ یہاں اس واقعے کا ذکر بھی مناسب ہوگا کہ اشتراکی نظریہ اور سماجی حقیقت نگاری کے اظہر من الشمس ترجمان گورکی کی زبان سے ایک موقعے پر سچے ادب کی پرکھ کے بنیادی اصول کی بات بھی نکل گئی۔ اس نے کہا کہ ایک مخصوص نظریے سے وابستہ ادب کا وہ حصہ یا وہ حسن جو اس نظریہ سے مکمل اختلاف رکھنے والے کو بھی متاثر کرنے کی قوت رکھتا ہے سچا ادب ہے۔ یعنی ... ماورائے سخن بھی ہے اک بات۔ اس بات کو پانا اور سمجھنا ذہنی کشادگی اور وسیع القلبی کے بغیر دشوار ہے۔ لیکن مسئلہ یہ ہے کہ شعر کا قاری اگر کسی بندھے ٹکے نظریے کا پابند ہے تو بیش تر صورتوں میں اس نظریے کے تعصبات سے آزاد ہو کر شاعری کو سمجھنے سے قاصر رہتا ہے۔ فراق صاحب اعلا ادب

کی تحقیق اور پرکھ کا جیسا سلیقہ رکھتے ہیں، بازار ادب میں اس کی حیثیت جنس کم یاب کی ہے۔ لیکن اقبال کو سمجھنے میں ان سے ہمیشہ غلطی ہو جاتی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس کی مکمل ذمے داری اقبال کے سر نہیں ڈالی جا سکتی۔ اس کے برعکس سرور صاحب مخدوم کی اس نظم کو بھی جس کا موضوع 'مقہور و معتوب' استالین کی ذات ہے سراہتے ہیں اور مخدوم کی شاعری کے بعض محاسن کی تعریف کرتے ہیں۔ ادب اور تفہیم ادب انھیں محاسن کی دریافت کا عمل ہے۔

اعلا شاعری صرف فکر یا صرف خیال یا صرف تاثر یا صرف نظریہ نہیں ہوتی۔ وہ ہمیشہ کثیر الابعاد ہوتی ہے۔ یہ ابعاد والیس فاولی کے لفظوں میں ''اظہار اور معنی کے باہمی عقد'' سے وجود میں آتے ہیں۔ اعلا شاعری متعین فکر اور منصوبہ بند نظریے کو اگر قبول بھی کرتی ہے تو اس طرح کہ انھیں عقیدہ بنا دے۔ یہی وسیلہ ہوتا ہے۔ ایک خارجی تصور کو خون میں جذب کرنے، بیرونی شرط کو وجود کی آواز میں ڈھالنے اور تخلیقی عمل کو ہلاکت خیز قطعیت اور بے نمک استدلال سے بچانے کا۔ سہل ممتنع تک کے بارے میں غالب کی یہ توجیہ بہت اہم ہے کہ سامنے کی بات قاری کے لیے ایک ایسا تجربہ بن جائے جو آسان اور عام فہم ہونے کے باوجود اس کے لیے ایک انکشاف ہو۔ انوکھے پن کا احساس اور ردعمل اس وقت پیدا ہو سکتا ہے جب زندگی کی سادہ ترین حقیقتیں، روزمرہ زندگی میں کام آنے والی معمولی اشیا بھی کسی نئے زاویہ یا نئے بعد کی نشان دہی کریں اور اس طرح ایک نئی حقیقت کا تجربہ بن جائیں۔ یہی زاویہ سادہ کو پرکار، آسان کو مشکل، معمولی کو غیر معمولی اور متوقع کو غیر متوقع بناتا ہے اور صراحت کے رمزیت سے ہم کنار کرتا ہے۔

اس مضمون کا مقصد کسی مخصوص دور یا رجحان کی حمایت یا وکالت نہیں۔ اس کا مقصد کسی مخصوص مکتب فکر یا نظریے کی تردید بھی نہیں۔ یہاں ان مسائل اور سوالات سے بحث کی گئی ہے جو تخلیقی عمل کے اساسی پہلوؤں سے وابستہ ہیں۔ جیسا کہ شروع میں واضح کر دیا گیا ہے، ان سوالات کی تاریخ فن کی تاریخ سے کم عمر نہیں اور اس کے ساتھ سایے کی طرح لگی رہی ہے۔ اس مضمون کا بنیادی مقصد ایک مسئلے کی وضاحت ہے جسے ہماری شعری روایت ابہام کے نام سے جانتی ہے اور جذباتی تشدد کی بنا پر جسے بعض حضرات اہمال قرار دیتے ہیں۔ اسی ضمن میں شعری تخلیق اور تفہیم کے بنیادی عمل کے باہمی ٹکراؤ اور اختلافات کے باعث رونما ہونے والی پیچیدگیوں کا احاطہ کیا گیا ہے۔

شعری اظہار کی ہر شکل کسی تجربے یا تاثر کی شعوری تشکیل کا نتیجہ ہوتی ہے۔ تفہیم و تجزیے کے عمل میں بھی ہم دانستہ یا نادانستہ طور پر ہمیشہ ایک میکانکی اور منضبط طریق کار اختیار کرتے ہیں۔ اشکال، ابہام اور اہمال کا مسئلہ یہیں سے شروع ہوتا ہے۔ شاعر، قاری سے الگ ایک خودمختار عضوی اکائی ہے اور ایک آزاد بیرونی حقیقت۔ اردو کی شعری روایت میں جب تک شاعری کے اسکولوں، مکاتب فکر اور شاگردی و استادی کے سکے رائج رہے اظہار و افہام کا عمل بھی معینہ لکیروں پر جاری رہا۔ اس میں غیر متوقع کی گنجایش ہی نہیں تھی۔ ہر شاعر اپنے اسکول، مکتب فکر یا استاد سے پہچانا جاتا تھا اور اس کے شعری مشغلے کے شناختی نشانات متعین تھے۔ پیچیدگی کا سوال غیر رسمی اور انفرادی خطوط پر کی جانے والی شاعری سے وابستہ ہے۔ لیکن مشکل پسندی کی اصطلاح بے معنی ہے کیوں کہ اعلا تخلیقی استعداد رکھنے والا شاعر اپنے تجربے کے اظہار میں تسہیل کے ایک ایسے اصول کا پابند ہوتا ہے جس کا تعین خود اس کی صلاحیت کرتی ہے۔ وہ اپنے اظہار کی جو ہیئت منتخب کرے گا وہی اس کے نزدیک اس کے تجربے سے سب سے زیادہ ہم آہنگ اور اس کی ترسیل کے لیے سہل ترین ہوگی۔ بعض صورتوں میں، اور ایسا اکثر ہوتا ہے کہ اظہار کی وہ ہیئت قاری کے ذاتی میلان یا استعداد سے مطابقت نہیں رکھتی۔ چنانچہ ناقابل فہم بھی ہوسکتی ہے۔ لیکن افہام و تفہیم کے عمل میں قاری اپنے وجود کو کم تر سمجھنے یا اپنی بصیرت کو ناکام دیکھنے پر چوں کہ آمادہ نہیں ہوتا اس لیے فہم سے بالاتر شاعری کی طرف اس کا رویہ حریفانہ ہوتا ہے۔ وہ اسے آزمائش یا امتحان کا پرچہ سمجھ کر اپنے علم و آگہی اور فہم و فراست کے اثبات کی خاطر حل کرنا ضروری سمجھتا ہے۔ فن کی کسی بھی اظہاری ہیئت کی طرح شاعری کی مکمل تفہیم ممکن نہیں۔ ایک نظریے کے مطابق خود فن کار بھی اپنی تخلیق کے محرک اور اس کے نتیجہ کو سمجھنا ضروری نہیں سمجھتا۔ زیادہ سمجھ میں آنے والی اور آسان شاعری کو پڑھنا بھی بقول راشد شاید مشکل ہوگا۔ کولرج کا خیال ہے کہ شاعری کا تاثر اسی صورت میں زیادہ ابھرتا ہے جب اسے پوری طرح نہ سمجھا گیا ہو یعنی اس کی ترسیل کے تمام امکانات قاری کے نزدیک ختم نہ ہو چکے ہوں اور فراسٹ کا قول ہے کہ شاعری پیچیدگی ہے۔ پیچیدگی کو پیچیدگی ہی رہنے دیجیے۔ پیچیدگی کو وضاحت اور صراحت میں بدلنے کی کوشش نہ کیجیے۔ یہ تمام باتیں بحث طلب ہیں اور ان کا تعلق شاعر اور قاری کے ذاتی میلان اور رویے سے ہے۔ لیکن جب آسودہ طبعی کے ایک مخصوص درجے تک بھی قاری اسے سمجھنے سے قاصر رہتا ہے تو غیر شعوری طور پر اسے شکست کے ایک تجربے کا بوجھ

اٹھانا پڑتا ہے۔اسی تجربے کا نتیجہ جھنجھلاہٹ کے مہذب اظہار کی شکل میں مہملیت اور بے معنویت کا اظہار بن کر رونما ہوتا ہے۔اس وقت قاری ایک نادانستہ ذہنی سازش کے طور پر اصل حقیقت کو اپنے جذباتی ردعمل سے خلط ملط کر دیتا ہے۔شاعری کی حیثیت ثانوی ہو جاتی ہے اور مقابلہ شاعر سے شروع ہو جاتا ہے۔قاری کے نزدیک شاعر اسی کی طرح ایک عضوی اکائی ہے جسے وہ اپنی واقفیت یا اندازے کے مطابق اپنے ہی جیسا اور کبھی کبھی کم تر حیثیت رکھنے والا ذہن سمجھتا ہے۔اظہار کی ہیئت کا عمل جو ترسیل کی ناکامی کے بعد نقائص سے معمور نظر آتا ہے اس کی تمام تر ذمہ داری قاری شاعر کی کم فہمی، کج فہمی یا نافہمی کے سر ڈال دیتا ہے جب کہ ہیئت کا ناقص ہونا بھی لازمی طور پر شاعر کے دنی نقص کی دلیل نہیں۔نک سک سے درست ہیئت مترتب اور منضبط فکر یا جذباتی تجربے کا موثر بیان بھی ہو سکتی ہے لیکن ہیئت کی پیچیدگی فکری ژولیدگی کی ضمانت نہیں۔

یہ بھی ہوتا ہے کہ شعر کی غلط قرأت کبھی کبھی معنی کے اصل جوہر کو بے نقاب نہیں ہونے دیتی۔ بالخصوص غزل کے اشعار میں الفاظ کے معانی بعض اوقات مصرع یا شعر کے آہنگ سے متعین ہوتے ہیں۔بعض الفاظ کی حیثیت مرکزی اور کلیدی ہوتی ہے جن پر لہجہ کا مناسب دباؤ نہ ڈالا جائے تو معانی کے کچھ زاویے روپوش رہ جائیں گے۔شاعری میں ایجاز ایک لازمہ ہے۔ ایسی صورت میں شعر بیانیہ ہے یا خطابیہ یا استفہامیہ۔اس کی روح سے کلی مطابقت رکھنے والا لہجہ مدھم ہے یا بلند آہنگ، عین ممکن ہے کہ شاعر نے کسی اشارے یا لفظ سے اس سوال کے جواب کی نشان دہی نہ کی ہو، مثلاً:

1. کوئی ویرانی سی ویرانی ہے
دشت کو دیکھ کے گھر یاد آیا (غالب)

2. گو ہاتھ کو جنبش نہیں آنکھوں میں تو دم ہے
رہنے دو ابھی ساغر و مینا مرے آگے (غالب)

3. رنگ شکستہ صبح بہار نظارہ ہے
یہ وقت ہے شگفتن گل ہائے ناز کا (غالب)

4. کون ہوتا ہے حریف مئے مرد افگن عشق
ہے مکرر لب ساقی پہ صلا میرے بعد (غالب)

پہلے شعر میں لہجہ خوف کا ہے یا حیرانی کا یا تاسف کا یا تمسخر کا، اسی طرح دوسرے شعر میں غصے کا اظہار ہے یا حسرت کا، تیسرے شعر کا لہجہ بیانیہ ہے یا استفہامیہ اور چوتھے شعر کے لہجے میں چیلنج چھپا ہوا ہے یا آپ اپنے سے شکایت، ظاہر ہے کہ قطعی طور پر کوئی فیصلہ نہیں کیا جاسکتا کیوں کہ ان اشعار کے لب و لہجے میں بیک وقت کئی امکانات سمٹ آئے ہیں۔ اب ایک اور شعر دیکھیے:

تو کون ہے کیا ہے نام تیرا
کیا سچ ہے کہ تیرے ہوگئے ہم (ناصر کاظمی)

پہلے مصرعے کے لفظ 'تو' پر لہجے کا دباؤ ڈال کر دوسرے مصرعے کو زیر لب تبسم کے ساتھ پڑھا جائے تو اس شعر کے دھیمے اور سرگوشی کے لہجے میں ابھرنے والے مفہوم کی پیروڈی بن جائے گی۔ جوش ملسیانی نے:

موت کا ایک دن معین ہے
نیند کیوں رات بھر نہیں آتی (غالب)

اس شعر میں دن اور رات میں رونما ہونے والے صنعت اور تضاد سے متاثر ہوکر شرح لکھتے وقت دن اور رات کے الفاظ پر لہجے کا اتنا زور صرف کیا کہ شعر میں ایک نیا نکتہ پیدا ہوگیا۔ یعنی موت تو دن میں صبح اور شام کے درمیان کسی وقت آئے گی پھر رات کا ڈر کیوں ہے؟

اردو کے ایک نامور محقق نے ایک وسیع علمی مجلس میں اس شعر:

بس کہ دشوار ہے ہر کام کا آساں ہونا
آدمی کو بھی میسر نہیں انساں ہونا (غالب)

کو دوٹوک انداز میں بے محل قرار دیا تھا۔ شاعری میں اہمال کا سوال اس لیے بھی فضول ہے کہ ہر حسی عمل ذہنی عمل ہے۔ انتہائی دھندلی اور بے نشان کیفیت بھی جو شعری تجربے کی حد تک حواس کی گرفت سے بہ ظاہر کتنی ہی آزاد ہو اظہار کی منزل تک آتے آتے ایک شعوری محل بن جاتی ہے۔ احساس یا تاثر کی رو پر خواہ دست رس نہ ہو لیکن اظہار کے وقت ان قوتوں سے کام لینا پڑتا ہے جو ہر حال میں انسانی عمل اور زاویے کی پابند ہیں۔ اسی لیے وٹ گنسٹائن نے یہ تصور پیش

کیا ہے کہ "ہر لفظ حقائق کی تصویر ہے" اور سرے سے بے معنی لفظ کی تخلیقی انسانی استعداد سے باہر کی چیز ہے۔ خیال کی کوئی رو، تجربے کی کوئی پرچھائیں اور تاثر کی کوئی لہر ہر انسانی آواز کے بطن میں موجود ہوگی۔ برٹرینڈ رسل اس سلسلے میں اور آگے نظر آتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ:

> "اگر ہم صوتی الفاظ کے علاوہ اور لفظ استعمال نہیں کرتے تو یقیناً اس کی وجہ ہماری سہل انگاری ہے۔ ایک زبان بہروں اور گونگوں کی بھی ہے۔ ایک آدمی کا کندھے جھٹکانا بھی ایک طرح کا لفظ ہے۔ اگر معاشرہ اس پر متفق ہوجائے تو وہ جسمانی حرکت جو خارجی طور پر نظر آسکے لفظ بن سکتی ہے۔ لیکن ان سب کے مقابلے میں زبان کے اظہار کو جو فوقیت حاصل ہے اس کی وجہ بالکل واضح ہے۔ صوتی الفاظ بڑی تیزی اور کم از کم عضوی و اعصابی کوشش سے ادا ہوجاتے ہیں اور اس کے مقابلے میں کوئی حرکت اس عمدگی سے یہ مقصد پورا نہیں کرتی۔"

خیر، یہ بحث فروعی ہے۔ شاعری میں ہمارا واسطہ ابھی تک صوتی لفظوں سے ہی رہا ہے لیکن آگے بڑھنے سے پہلے صوتی الفاظ کے ایک معروف مسئلے پر بھی نظر ڈالتے چلیے۔ قرآن کے حروف مقطعات مثلاً سورہ الم، کٰھیٰعص، طٰہٰ، نون قاف، الر (مثلاً الف لام ہے نون وغیرہ) جو انتیس صورتوں کی ابتدا میں آئے ہیں، ان کے معنی و مدعا کا تعین اب تک نہ ہوسکا۔ کسی نے انھیں قرآن مجید کے نام سے تعبیر کیا (مجاہد، ابن حریج)، کسی نے انھیں صورتوں کا نام قرار دیا (عبدالرحمٰن ابن زید بن اسلم)، کسی نے انھیں اللہ تعالیٰ کے اسمائے اعظم سمجھا (شعبی) کسی کے نزدیک یہ قسمیں ہیں (ابن عباس)، کسی کا خیال ہے کہ یہ الفاظ کے تخفف ہیں (سعید بن جبیر) (مثلاً الم میں الف سے اللہ، لام سے جبرئیل، میم سے محمد یعنی اللہ تعالیٰ نے جبرئیل کے واسطے سے محمد پر نازل کیا)۔ کسی نے ان میں خدا کی صفات ڈھونڈ نکالیں۔ کسی نے ابجد کے قاعدے سے انھیں اشخاص وامم سے متعلق سنین قرار دیا۔ کسی نے انھیں رسم الخط کے نشانات اور کسی نے اللہ کے خطابیہ کلمات سے وابستہ کیا۔ بعض مترجموں نے انھیں اسمائے رسول سمجھا۔ بعضوں کا خیال ہے کہ یہ دو سورتوں کے درمیان حد فاصل کا کام دیتے ہیں اور بعض کا خیال ہے کہ یہ حروف چند کلمات کی طرح اشارے ہیں۔ بعض اہل علم کے نزدیک حروف مقطعات اللہ اور رسول کے درمیان 'راز' ہیں۔ ایک اور توجیہ یہ ہے کہ عربی زبان چوں کہ عبرانی سے ماخوذ ہے اس

لیے عبرانی زبان کے عام قاعدے کے مطابق یہ حروف معانی اور اشیاء کی صورت پر دلیل ہیں مثلاً حرف نون مچھلی کے معنوں میں بولا جاتا ہے اور جو سورہ اس نام سے موسوم ہوئی اس میں حضرت یونسؑ کا ذکر صاحب الحوت (مچھلی والے) کے نام سے آیا ہے یا حرف ط کے معنی سانپ تھے اور قرآن میں سورہ طٰہٰ جو ط سے شروع ہوتی ہے اس میں حضرت موسیٰ اور ان کی لٹھیا کے سانپ بن جانے کا واقعہ ہے۔ اسی طرح سورہ بقرۃ میں جو الف سے شروع ہوتی ہے گائے کے ذبح کا قصہ ہے اور الف گائے کے سینگ یا سر سے مشابہ لکھا جاتا تھا۔ محمد حسین آزاد نے جو لفظ کا ایک دلچسپ تخیلی تصور رکھتے ہیں اور جن کے نزدیک لفظ انسان کے دل، انسان کی خواہش اور اس کے حرکت اعصابی کا مجموعی خلاصہ ہے اور جنھوں نے زبان عرب کے ابتدائی محققوں میں عباد بن سلیمان ضمیری کے حوالے سے اس مسئلے پر بھی بحث کی ہے کہ "الفاظ اپنے حروف اعراب اور آوازوں کے ذریعے سے خود بخود معنی بتلاتے ہیں" سخن دان فارس میں حرف ب کی تشریح یوں کی ہے:

> "بیت کا مخفف ہے۔ ابتدا میں گھر بھی سیدھے سادے ہوتے تھے... ب کو غور سے دیکھو۔ عرب کے ریگستان میں جنگل میں ایک دیوار کے دو کنارے مڑے ہوئے ہیں۔ وہ گھر ہے گھر والا دیوار کے آگے بیٹھا ہے۔ وہ نقطہ ہے۔"

اس تفصیل کا حاصل یہ ہے کہ کوئی بھی آواز مفہوم سے عاری نہیں ہوتی اور ہر لفظ معنی سے کوئی رشتہ ضرور رکھتا ہے۔ قرآن پر اہل عرب نے کئی اعتراضات کیے جو قرآن میں نقل ہیں لیکن کوئی اعتراض حروف مقطعات پر نہیں، اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اہل عرب کے لیے ان کا مفہوم واضح تھا ورنہ اعتراض کا یہ پہلو نظر سے اوجھل نہ ہوتا۔ لیکن صدیوں کے مطالعے اور تجزیے کے باوجود مفسرین ابھی تک اس سلسلے میں کسی ایک نتیجے تک نہیں پہنچ سکے۔ ان حروف کا اپنے ماسبق اور اپنے مابعد سے کیا رشتہ ہے، اس کی کوئی قطعی وضاحت نہیں ہوسکی پھر بھی یہ عقیدہ بہ دستور مستحکم ہے کہ یہ حروف معنی و مطلب سے بیگانہ نہیں۔

اس پس منظر میں وٹ گنسٹائن کے نظریے کا ایک تاریخی جواز بھی موجود ہے کہ لفظ حقائق کی تصویر ہے۔ کسی نظم کا مفہوم اس کے الفاظ کا ہی پابند ہوتا ہے لیکن یہ بات بھی ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ شاعری میں جو الفاظ مفہوم کا تعین کرتے ہیں وہ اکثر فنی مفہوم کے پابند نہیں ہوتے۔ لغوی زبان کو پیمانے قرار دینے سے اشعار کی تشریح میں ایسے لطائف سرمد ہونے کا

امکان ہے جن کی وافر مثالیں غزلیہ شاعری پر ڈاکٹر عندلیب شادانی کی کتاب میں ملتی ہیں۔ ڈاکٹر جانسن نے جب یہ کہا تھا کہ شاعری ہی زبان کا تحفظ کرتی ہے تو ان کا مطلب یہی تھا کہ الفاظ اپنے تمام امکانات اور ابعاد کے ساتھ اپنے تخلیقی استعمال کے بعد ہی نمایاں ہوتے ہیں اور شعری اظہار انھیں معنوی وسعت کی ایسی فضاؤں سے روشناس کراتا ہے جو نثر کے احاطۂ اختیار سے باہر ہے۔ چنانچہ نثری اوصاف کے تراجم اصل مفہوم کی ترسیل جس طرح کرتے ہیں، شعری تراجم نہیں کر سکتے کیوں کہ شاعری میں لفظ کا آہنگ ایک ناگزیر جزو ہوتا ہے۔ غیر معمولی شاعری میں لفظ عام شعری روایت کا حصہ ہونے کے باوجود پہلی بار استعمال کیے جانے کا حسن رکھتا ہے۔ سوئن برن کی نظموں کا حوالہ دیتے ہوئے ایلیٹ کی یہ رائے قابل غور ہے کہ ان میں مفہوم آہنگ سے الگ کوئی چیز نہیں۔ اگر آپ ان کے ٹکڑے الگ کر دیں تو دیکھیں گے کہ ان میں کوئی خیال نہیں۔ صرف الفاظ ہیں۔ بعض نقادوں (مثلاً رچرڈس، بلیک مور) کا خیال ہے کہ شاعری کا مفہوم یا لفظوں کا تاثر ان کے آہنگ سے کسی بھی صورت میں الگ نہیں کیا جا سکتا۔ دوسری طرف ییٹس (Yeats) کہتا ہے کہ تمام آوازیں تمام رنگ اور تمام ہیئتیں مل کر بھی احساس کی غیر محدود وسعتوں کے اظہار سے قاصر رہتی ہے۔ وجہ یہ بتائی یہ کہ شاعری، مصوری اور موسیقی میں لفظی، صوتی یا بصری اظہار کی مختلف النوع صورتیں ایک کلی حقیقت بن جاتی ہیں اور ان کی تعبیر میں کام آنے والے جزوی عناصر اپنی انفرادیت کھو دیتے ہیں۔ شاعری ایک اساسی تجربے کی بنیاد پر دوراز کار حقیقتوں کے لازمے سے وجود میں آتی ہے۔ اسی بات کو 'ابہام کی سات اقسام' کے مصنف (ولیم ایمپسن) نے یوں کہا ہے کہ اعلا شاعری کا انحصار ہمیشہ غیر متوقع تلازموں پر ہوتا ہے۔ یہ تلازمے بظاہر پریشان خیالی کے مظہر دکھائی دیتے ہیں لیکن شاعر ایک وسیع الاختیار اکائی کی حیثیت سے اظہار کی بکھری ہوئی شکلوں اور منتشر پیکروں کو کنٹرول کرتا ہے۔ اسباب علل اور معلول کے باہم تعلق میں نئے پہلوؤں کی دریافت یا دو اجنبی، نامانوس اور باہم متصادم اشیا میں کسی نئے رشتے کی بنیاد پر ایک نئے تلازمے کا انکشاف بہت پرانی روایت ہے۔ اسے کسی مغربی بدعت سے تعبیر کرنا یا فرانسیسی ابہام پسندوں سے منسلک کرنا ناواقفیت کی دلیل ہے۔ اے۔ ایچ کریپے نے (اپنی کتاب اساطیر کا آغاز میں) اساطیر کو شاعروں کی تخلیق کا نتیجہ قرار دیا ہے۔ اس کے نزدیک یہ خالص جمالیاتی پیداوار ہیں جنھیں لوگ اس وقت تک تسلیم نہیں کرتے جب تک کہ مذہبی صحائف میں ان کی جگہ مخصوص نہ ہو جائے۔ سوزان لینگر نے اسطور کے تعمیری

مواد کو خواب کی معلوم و مانوس علامتیت کا پروردہ کہا ہے یعنی تمثال اور سراب خیالی اس کی تشکیل کرتے ہیں۔ اسطور کی بنیاد غیر استدلالی علامتیت ہے۔ یہی غیر استدلالی علامتیت خواب اور شاعری کا مزاج بھی ہے۔ اسی لیے ایک امریکی مصنف رچرڈ چیز (Richard Chase) نے (The Quest of Myth) میں ایک باقاعدہ نظریہ پیش کیا ہے جس کی رو سے شاعری اسطور ہی کی ایک قسم ہے کسی بھی نثری منطق سے غیر استدلالی علامت کی بنیاد پر رونما ہونے والے تخئیلی پیکروں کا اثبات ممکن نہیں بشرطیکہ قاری کا ذہن انھیں دوبارہ خلق کرنے پر قادر نہ ہو۔ ڈی۔ جی۔ جیمز نے یہ بتاتے ہوئے کہ تخئیل کی قوتیں انسان کی مرضی کی پابند نہیں کہا ہے کہ "یہ قوتیں چشمے ہیں، انجن نہیں" اسی لیے شاعری، اساطیر اور خواب کی کیفیتوں یا باطنی انکشافات پر بیرونی احتسابات کی گرفت غیر عقلی ہے۔ شاعری، اساطیر اور خواب سے آگے بڑھ کر ایک زیادہ واضح اور ٹھوس مثال دیکھیے۔ غیر استدلالی علامتیت کا یہ رویہ ہندوستان میں چودھویں اور پندرھویں صدی کے متصوفانہ رسائل میں بھی بہت نمایاں ہے۔ یہ رسائل رشد و ہدایت اور تدریس و تلقین کا وسیلہ تھے۔ چنانچہ ان کا عمل صاف طور پر دوطرفہ تھا یعنی کہنے والے اور سننے والے کے درمیان انھیں کی بنیاد پر ایک فکری رشتہ قائم ہوتا تھا۔ اکثر رسائل پہلے سے نہیں لکھے گئے بلکہ عرفان و آگہی کے حصول کی خاطر جمع ہونے والے مریدوں اور معتقدوں کے مجمع میں فی البدیہہ ان کا اظہار ہوا۔ خواجہ بندہ نواز گیسودراز (ولادت 30 ستمبر 1221) کے شکارنامے اور دوسرے رسائل آغاز کائنات، زندگی اور موت، حقیقت اور مجاز کا دینوی اور ان کی نفسیات کے ایسے مسائل پر مبنی ہیں جو محض عارضی معنویت یا گزرے ہوئے زمانوں کے توہمات کی حیثیت نہیں رکھتے۔ فلسفیانہ موشگافیوں اور منطقی استدلال کے ذریعے انھیں سمجھنے اور سمجھانے کا سلسلہ اب تک جاری ہے۔ مثال کے طور پر ایک 'شکارنامے' کا قصہ یوں ہے:

> "ہم چار بھائی تو دیہات سے تھے۔ ان میں سے تین کا لباس نہیں تھا اور چوتھا برہنہ تھا۔ جو بھائی برہنہ تھا، اس کی آستین میں نقص تھا۔ ہم چاروں تیر کمان خریدنے بازار گئے۔ قضا آئی اور چاروں کے چاروں مارے گئے اور چوبیس زندہ اٹھ کھڑے ہوئے۔ اس وقت چار کمانیں نظر آئیں۔ تین ٹوٹی ہوئی اور ناقص تھیں اور ایک بے خانہ اور بے گوشہ۔ اس برہنہ بھائی نے جس کے پاس پیسے تھے اس بے خانہ اور بے گوشہ کمان کو خریدا۔ تیر کی فکر ہوئی۔ چار تیر نظر

آئے۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور چوتھے میں پر اور پیکان نہیں تھے۔ ہم نے بے پر و پیکان تیر کو خریدا اور شکار کی تلاش میں صحرا کو روانہ ہوئے۔ چار ہرن نظر آئے۔ تین مردہ تھے اور چوتھا بے جان تھا۔ بے جان ہرن پر بے پر و پیکار تیر چھوڑا گیا۔ اب شکار کے باندھنے کے لیے فتراک چاہیے۔ چار کمندیں نظر آئیں۔ تین پارہ پارہ تھیں اور ایک کے کنارے اور وسط نہیں تھے۔ شکار اس بے کنارہ اور بے میانہ کمند میں باندھا گیا۔ اب ٹھہرنے کے لیے اور شکار کو پکانے کے لیے گھر چاہیے تھا۔ چار گھر نظر آئے۔ تین ٹوٹے ہوئے تھے اور ایک کی چھت اور دیواریں غائب تھیں۔ ہم اس بے سقف اور بے دیوار گھر میں داخل ہوئے۔ وہاں اونچے طاق پر ایک دیگ دکھائی دی۔ کسی ترکیب سے وہاں ہاتھ نہیں پہنچتا تھا۔ چار گز گڑھا پاؤں کے نیچے کھودا گیا۔ جب کہیں ہاتھ دیگ تک پہنچ سکا۔ جب شکار پک کر تیار ہوا، ایک شخص گھر کی دیوار کے اوپر سے اترا اور کہا "ہمارا حصہ دو کیوں کہ یہ فرض ہے۔" برادر کامل کمیں میں بیٹھا تھا۔ شکار میں سے ایک ہڈی کو دیگ میں سے نکالا اور سر پر مارا۔ اس کی ایڑی سے ایک زرد آلو کا درخت اگ آیا۔ ہم اس درخت پر چڑھ گئے۔ دیکھا کہ خربوزے بوئے گئے ہیں جن کو فلاخن سے پانی دیا جاتا ہے۔ اس درخت سے ہم نے بیگن توڑے اور قلیہ بنایا اور دنیا والوں کو دیا۔ اتنا کھایا کہ پھول گئے۔ سمجھے کہ ہم موٹے ہو گئے ہیں۔ گھر کے دروازے سے ہم نکل نہیں سکتے تھے اور نجاست میں پڑے رہے اور ہم آسانی کے ساتھ اس گھر کی قید سے باہر نکل آئے اور گھر کے دروازے پر سوئے اور سفر پر روانہ ہو گئے..."

یہاں اس قصہ کے سلسلے میں ذیل کی باتوں کو ذہن میں رکھنا ضروری ہے:

1. انتہائے کار دینوی اور حقیقت انسانی کے مسئلے کو متضاد اور باہم متصادم تلازموں کی مدد سے بیان کیا گیا ہے۔
2. غیر استدلالی علامتیت کا وہ طریقہ اختیار کیا گیا ہے جو اساطیر، خواب اور شاعری میں مشترک ہے۔
3. یہ پیرایۂ بیان مسائل کو موثر بنانے کے لیے ہے۔ مسلمان صوفیا نے یہ طریقہ ہندوستان

اساطیر سے اخذ کیا تھا۔ اس کی مثالیں گیانیشور (وفات 1392) اور ایک ناتھ کے معموں میں بھی ملتی ہے۔

4. اس قصے کی شرحیں مختلف زبانوں میں لکھی گئیں۔ 'مجموعۂ یازدہ رسائل' میں سات شرحیں موجود ہیں۔ اس حوالے کا مقصد یہ ہے کہ غیر استدلالی اور خود تردیدی اظہار کی معنویت کے لیے مدلل جواز کی جستجو ہو سکتی ہے۔
5. درس و تدریس اور تلقین کا بنیادی موضوع عقیدہ ہو یا فکر، ترسیل کے دوطرفہ اصول کا پابند ہوتا ہے۔
6. یہ طریقہ اس وقت رائج تھا جب سائنسی طرز فکر عام نہیں تھا۔ لیکن دلیل اور منطق سے لوگ واقف تھے۔

ہم غلطی کریں گے اگر یہ کہیں کہ چوں کہ اس قصے کا تعلق بنیادی طور پر ایسے معتقدات سے ہے جو ہمارے لیے معنویت نہیں رکھتے۔ اس لیے یہ طریقہ بھی غلط یا بے معنی ہے۔ اول تو لایعنیت بجائے خود ایک معنوی جواز رکھتی ہے۔ دوسرے عقیدے میں یقین اور بے یقینی کے سوال سے الگ ہو کر اس قصے کو ایک شعری عقیدہ سمجھ کر ہم بھی اس سے لطف لے سکتے ہیں، یعنی وہ اصول اپنانا چاہیے جسے ایلیٹ نے دانتے کے سلسلے میں مناسب قرار دیا ہے۔ دینیات اور شعری دینیات کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے۔

شاعری کو اگر شاعر کی سوانح عمری یا تہذیبی اور تصوراتی تاریخ سمجھ کر پڑھا جائے تو اکثر بات نہیں بنتی۔ اعلا شاعری 'معنی کا ایک دائمی نقش ہے' جس کی تازگی پاؤنڈ کے قول کے مطابق دبائی نہیں جا سکتی یا لازوال ہوتی ہے۔ کلیم الدین احمد نے "اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے" کی کچی جذباتیت کو راشد کے سر منڈھ دیا تھا جب کہ یہ جذبہ اس کردار کا بھی ہو سکتا ہے جو اس نظم کا موضوع ہے۔ انسان کو اس کے تضادات کے ساتھ قبول نہ کرنے کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کے بہت سے ذہنی، حسی اور عملی مظاہر ہمارے لیے ناقابل فہم ہوتے ہیں۔ پکاسو نے ایک بار اپنی ہی بنائی ہوئی ایک تصویر کو یہ کہہ کر اپنانے سے انکار کر دیا تھا:

I often paint fakes

خواجہ بندہ نواز گیسو دراز کے شکارنامے میں بہ یک وقت تعمیر و تخریب یا اثبات اور نفی کے عمل کو جس طرح برتا گیا ہے اس کا ذہنی تضادات سے کوئی علاقہ نہیں۔ ڈیلن ٹامس نے ایک خط

میں (اپنے دوست Henry Freela کے نام) اس نکتے کی وضاحت بہت عمدگی سے کی ہے۔ لکھتا ہے:

''میری ہر نظم کو پیکروں کا ایک جمگھٹ درکار ہوتا ہے کیوں کہ اس کا مرکز ہی پیکروں کا جمگھٹ ہے۔ میں ایک پیکر تعمیر کرتا ہوں (گو کہ تعمیر کا لفظ یہاں مناسب نہیں) بلکہ یہ کہنا بہتر ہوگا کہ شاید میں حسی سطح پر اپنے اندر ایک پیکر کی تعمیر کو قبول کرتا ہوں۔ پھر اپنی تنقیدی استعداد کی مدد سے پہلے پیکر کو ایک دوسرے پیکر کی طرف متوجہ کرتا ہوں حتی کہ دوسرا پہلے کو رد کر دیتا ہے اور دونوں کی آویزش سے ایک تیسرا پیکر وجود پذیر ہوتا ہے... پھر ایک چوتھا تردیدی پیکر سامنے آتا ہے اور یہ باہم متصادم ہو جاتے ہیں۔ ہر پیکر اپنے اندر اپنی ہی تخریب کی استعداد رکھتا ہے۔ اس طرح میرا جدلیاتی طریقہ، جہاں تک میں سمجھتا ہوں احساس کے بنیادی تخم سے پیکروں کے بننے اور بگڑنے کا مسلسل عمل ہے، بہ یک وقت تعمیری بھی اور تخریبی بھی۔''

اور آگے لکھتا ہے:

''... میری ہر نظم کی زندگی (یعنی تاثر) کا ارتکاز کسی بنیادی پیکر پر نہیں ہوتا۔ اس زندگی کو اپنے مرکز سے نکلنا چاہیے۔ ایک پیکر کو بننا اور پھر دوسرے میں ضم ہو جانا چاہیے اور میرے پیکروں کی ہر ترتیب کو تخلیق، تخلیق نو، تخریب اور تصادمات کی ترتیب ہونا چاہیے۔''

آپ اس اصول کے قائل ہوں یا نہ ہوں، بہرصورت یہ ایک طریقہ ہے شعر کی ہیئت کو نثر کی مدلل قطعیت سے بچانے کا۔ پو (Poe) نے اسی نکتے کو اس طرح واضح کیا ہے کہ قطعیت کا فقدان ہی سچی شاعرانہ موسیقی کا جزو ہے۔ مشہود پیکروں کو خلط ملط کرنے کے بجائے حواس کے اشارات اور خیالی پیکروں کا انوکھا آمیزہ شعر کو اس رمزیت سے ہم کنار کرتا ہے جو طوالت اور تفصیل یا دلیل کے باعث علمی نثر کے حدود سے باہر ہے۔ بصری ادراک میں ایک پیکر اپنی مکمل صورت میں ہمارے سامنے آتا ہے جب کہ اس کے بیان کے لیے ہمیں منزل بہ منزل ایک مسلسل ارتقائی طریقہ اپنانا پڑتا ہے۔ تخیل کے عمل میں دو نامانوس اشیا کا درمیانی فاصلہ معدوم ہو جاتا ہے اور تخلیقی ذہن اپنی تخیلی قوتوں سے ان کے درمیان نئے روابط کی دریافت کرتا ہے اور

اس طرح انھیں ایک دوسرے سے قریب کر دیتا ہے۔ اس واقعے کی دلچسپ مثالیں امیر خسرو کے دوسخنوں اور نسبتوں میں ملتی ہیں۔ کھیر، چرخا، کتا اور ڈھول والے لطیفے میں (جو آب حیات میں نقل ہے) ان سب کا باہمی ربط دیکھیے:

کھیر پکائی جتن سے چرخا دیا جلا
آیا کتا کھا گیا تو بیٹھی ڈھول بجا

یا

بادشاہ اور مرغ میں کیا نسبت ہے :
تاج

گوٹے اور آفتاب میں کیا نسبت ہے:
کرن

اور یہ دوسخنہ:

ڈوم کیوں نہ گایا
گوشت کیوں نہ کھایا
جواب ایک ہے: گلا نہ تھا

ظاہر ہے کہ شاعری معما سازی اور کہہ مکرنیوں اور نسبتوں کا لطیفہ نہیں۔ لیکن ان کی مشترکہ قدر ایک ہی شے میں نئے ابعاد کی تلاش یا مختلف اشیا میں نئے رشتوں کی جستجو اور دریافت ہے۔ تخلیقی عمل میں روز کی جانی بوجھی اور برتی ہوئی حقیقتیں بھی نو دریافت ابعاد کی آمیزش سے ایک انوکھے وجود میں ڈھل جاتی ہیں۔ یہی رویہ ایک تصور کو مختلف زمانوں یا مختلف اذہان میں الگ الگ معنویت سے روشناس کرتا ہے۔ باہمی مماثلت کے باوجود ایک پیکر یا موضوع اعلا شاعری میں دو مختلف مقامات پر مختلف معانی بھی رکھتا ہے۔ ان کے درمیان حد فاصل محل استعمال کے اختلاف یا دو مفرد اور منفرد شخصیتوں کے باطنی رشتوں سے پیدا ہوتی ہے۔ اس طرح کل کا کوئی تجزیہ آج کا بھی ہوسکتا ہے۔ حقیقت پسندی کا یہ تصور مضحکہ خیز ہے کہ جو واقعہ ہوا نہیں وہ شعری تجربہ کیسے بن سکتا ہے۔ لمحاتی سچائیوں یا عارضی حالات کی روشنی میں بعض افکار اس لیے بھی ناقابل فہم ہوتے ہیں کہ ایک تو ان کا مادی وجود نہیں ہوتا، دوسرے ان کا رشتہ وقت کے ایک ایسے تصور سے ہوتا ہے جہاں ماضی حال اور مستقبل کی تفریق ختم ہو جاتی ہے۔ شاعری میں

نفس مضمون کو عصری حالات سے خلط ملط کرنے کا نتیجہ یہ بھی ہوتا ہے کہ اظہار کے جن لہجوں، زاویوں اور پیکروں سے قاری کا ذہن ہم آہنگ ہے، ان سے مختلف لہجے یا زاویے یا پیکر میں وہی نفس مضمون اس کے لیے پہیلی بن جاتا ہے۔ شاعری میں مضمون کی دلیل پر جان دینے والوں کو ایلیٹ نے تو خیر کچھ زیادہ ہی درشت لہجے میں یاد کیا ہے۔ یعنی ایسا نقب زن جو اپنے کتے کے لیے بسکٹ بھی اٹھا لے جاتا ہے، لیکن یہ حقیقت مسلم ہے کہ شاعری میں صرف مضمون پر سارا ارتکاز یا موضوعاتی مماثلت سے ابھرنے والی غلط فہمیاں قاری کو شاعر سے بہت دور ہٹا دیتی ہیں اور بہ مشکل کچھ اس کے ہاتھ بھی آتا ہے تو ایک ایسا خیال جس کی حیثیت انسانی فکر کے ذخیرے میں ایک معمولی روڑے سے زیادہ نہیں رہ جاتی۔ میراجی کی نظم جاتری کا عنوان تھوڑی دیر کے لیے ذہن سے نکال دیجیے تو اس نظم کے مسلسل حرکت پذیر آہنگ اور ہر لفظ کے روزن سے جھانکتے ہوئے سادہ رنگین، اداس اور شادماں خیالی پیکر تجسیم کے عمل سے گزر کر نگاہوں کے سامنے آجاتے ہیں اور لحہ بہ لحہ بدلتے ہوئے مناظر کا سحر بڑھ جاتا ہے۔ عنوان میں چوں کہ پورے بصری ادراک اور شعری تجربے کا نچوڑ آ گیا ہے اس لیے نظم کی رمزیت ایک واضح علامت میں بدل جاتی ہے۔ عنوان سے قطع نظر آوازوں کی حیرت انگیز ترتیب و تکرار سے نمو پذیر تسلسل اور سفر کے لحہ بہ لحہ بڑھتے پھیلتے دائروں میں بے نام و نشان وجودی اکائیوں کے ظہور اور غیاب کا حزنیہ تاثر سست رو لیکن دور رس ہے۔ اس نظم میں مختلف مناظر اور ایک دوسرے سے الجھتی ہوئی تصویریں مربوط ہو کر ایک کل کی تشکیل کرتی ہیں۔ یہ نظم منتشر ذہنی اور حسی تجربوں کی بنیاد پر ایک منظم تصویر اور ایک مسلسل و محرک عمل کو واضح کرتی ہے۔ اقتباس دیکھیے:

> ''ایک آیا۔ گیا۔ دوسرا آئے گا، دیر سے دیکھتا ہوں، یوں ہی رات اس کی گزر جائے گی۔ میں کھڑا ہوں یہاں کس لیے مجھ کو کیا کام ہے، یاد آتا نہیں، یاد بھی ٹمٹماتا ہوا اک دیا بن گئی، جس کی رکتی ہوئی اور جھجکتی ہوئی ہر کرن بے صدا قہقہہ ہے مگر، میرے کانوں نے کیسے سن لیا۔ ایک آندھی چلی، چل کے مٹ بھی گئی، آج تک میرے کانوں میں موجود ہے سائیں سائیں مچلتی ہوئی اور ابلتی ہوئی پھیلتی پھیلتی۔ دیر سے میں کھڑا ہوں ہاں، ایک آیا، گیا، دوسرا آئے گا، رات اس کی گزر جائے گی، ایک ہنگامہ برپا ہے دیکھیں جدھر آ رہے ہیں کئی لوگ چلتے ہوئے اور ٹہلتے ہوئے اور رکتے ہوئے، پھر سے بڑھتے ہوئے

اور لپکتے ہوئے آرہے جارہے ہیں اِدھر سے اُدھر اور ادھر سے ادھر۔ جیسے دل
میں میرے دھیان کی لہر سے ایک طوفان ہے ویسے آنکھیں مری دیکھتی ہی
چلی جارہی ہیں کہ اک ٹمٹماتے دیے کی کرن زندگی کو پھسلتے ہوئے اور گرتے
ہوئے ڈھب سے ظاہر کیے جارہی ہے۔ مجھے دھیان آتا ہے اب تیرگی اک
اجالا بنی ہے، مگر اس جالے سے بنتی چلی جارہی ہیں وہ امرت کی بوندیں جنھیں
میں ہتھیلی پہ اپنی سنبھالے رہا ہوں...''

اس نظم میں دھندلی پرچھائیاں اور جیتے جاگتے چہرے، بیتی ہوئی فصلیں اور کانوں سے ٹکرائی ہوئی آوازوں کا پرشور سیلاب، یادیں اور سچائیاں، ایک لمحہ میں کئی لمحے بہ یک وقت یک جا ہوگئے ہیں۔ آئین کے ننھے ننھے ٹکڑے جو ایک دوسرے میں پیوست ہوکر الگ الگ تصویروں کو جوڑ کر ایک مکمل تصویر بناتے ہیں اس نظم میں بہ یک وقت اپنے انفرادی وجود کا احساس بھی دلاتے ہیں اور ان سب کی ترتیب سے صورت پذیر ہونے والے ایک نئے اور وسیع تر وجود کا بھی۔ یہاں شعور اور لاشعور ایک ساتھ مصروف عمل ہیں لیکن ان کا تصادم منظر کے تعمیری خطوط کو گڈمڈ نہیں کرتا۔ اس نظم میں تجربے کا مفہوم لفظوں کے علاوہ ان کے درمیانی وقفوں میں بھی موجود ہے جن کی خاموشی کو آہنگ کا تسلسل آواز عطا کرتا ہے۔ مثال کے لیے ذہن میں کسی نغمے کا تصور لایئے جس کے الفاظ آہنگ کی رو پر بڑھتے، پھیلتے اور سمٹتے رہتے ہیں۔ لیکن نہ بکھرتے ہیں نہ مسخ ہوتے ہیں۔ اس نظم میں ہر تصویر اپنے بعد آنے والے پیکر میں گم ہوجاتی ہے۔ لیکن تصادم یا شکست وریخت کا کوئی تاثر نہیں ابھرتا۔ یہاں میراجی ہی کے لفظوں میں 'دھیان کی موج' آزاد ذہنی تلازموں کو داخلی تسلسل کے ایک دھاگے میں پروکر نظم کو ایک وحدت کی شکل دیتی ہے۔ رسمیت زدہ شاعرا اپنے ابلاغ کے لیے قاری سے ذہنی یا تخئیلی قوت کے کسی استعمال کا مطالبہ نہیں کرتی۔ لیکن اس نظم کو سمجھنے کے لیے حواس کی مختلف قوتوں یعنی سماعت، بصارت، احساس اور فکر، ان سب کا اجتماع ناگزیر ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ معنی کی کئی سطحوں کی طرح تفہیم کی بھی کئی سطحیں ہوتی ہیں۔ ویسے بھی ضروری نہیں کہ شعر کے کسی نمونے کی تفہیم میں قاری معنی کی ایک ہی سطح پر ہمیشہ جما رہے۔ ذہنی ارتقاء، ماحول کی تبدیلی، زندگی اور فن کی طرف رویے کی تبدیلی یا ذاتی تجربے کی کسی کیفیت کے باعث ایک ہی شعر مختلف موقعوں پر قاری پر لفظ و معنی کے نئے اسرار منکشف کرسکتا ہے۔ ظاہر

ہے کہ شعر کی ہیئت بدستور قائم رہتی ہے۔ تبدیلی کا عمل قاری کی ذہنی فضا میں ہوتا رہتا ہے۔ ایک ایسا شخص جو کسی زبان کے مروجہ اسالیب بیان اور اس کی تہذیبی معنویت سے آگاہ نہیں شعر سے قطع نظر کاروباری ضرورتوں کی زبان میں بھی ایسے تجربوں سے دوچار ہوسکتا ہے جن میں اظہار کا ایک پیرایہ مختلف معانی، یا ایک ہی جملے میں دو باہم متضاد لفظوں کے استعمال کے باعث اس کے نزدیک کوئی معنی نہ رکھتا ہوں:

1. آپ آئیں گے نا۔
2. میں نے آپ کو دیکھا تھا، آپ نظر نہیں آئے۔
3. آپ کی ذہانت کا جواب نہیں۔
4. بہت خوب! یہ کام آپ ضرور کرلیں گے۔

پہلے جملے میں 'نا'، 'ہاں' کا مترادف ہے۔ دوسرے میں دیکھا تھا اور نظر نہیں آئے کے درمیان کوئی بصری یا واقعاتی تضاد نہیں۔ تیسرے جملے میں ذہانت کے معنی حماقت بھی ہوسکتے ہیں۔ آخری جملے کا یہ مطلب بھی ہوسکتا ہے کہ یہ کام آپ کے بس کا نہیں۔ بول چال کی زبان میں ایسی مثالوں سے ہر شخص کا سابقہ پڑتا رہتا ہے۔ یہاں لفظوں کا کوئی تخلیقی استعمال نہیں لیکن آہنگ کے دباؤ اور مختلف النوع کیفیتوں کے باعث الفاظ لغوی معنوں سے الگ بھی نظر آتے ہیں۔ اخبار کی سرخیاں تفصیلات سے اس حد تک خارج ہوتی ہیں کہ قواعد کی رو سے انھیں ایک مکمل یا مربوط اظہار بیان نہیں کہا جاسکتا لیکن ان میں پوری خبر کے Condensation کی وجہ سے وضاحت اور معنی کی وہ قطعیت نظر آتی ہے جو ایجاز کے باوجود شعر میں نہیں ہوتی۔ اس فرق کی بنیاد یہ ہے کہ اخبار کی خبر صحافی کا شعری تجربہ نہیں ہوتی (جہاں یہ ہوتا ہے، ادب اور صحافت آپس میں گڈ مڈ ہوجاتے ہیں) اور شاعری صرف بیان واقعہ نہیں۔ اسی لیے اثر لکھنوی کی چھان بین میں یہ حقیقت سامنے نہیں آتی کہ فیض کے نزدیک ''کھیت میں بھوک کس طرح اگتی ہے''[1] کیوں کہ کھیت ارضی حقیقت ہیں اور بھوک ایک ذہنی تجربہ۔ لیکن شاعری میں یہ سب ممکن ہے۔ اس دائرے میں خیالی پیکروں کی تجسیم ہوتی ہے اور جیتی جاگتی مشہود صداقتیں تجرید کے ایک عمل سے گزر کر صرف تاثر بن جاتی ہیں۔ اس عمل میں چاند کو چھونا

---

1. یہ حسین کھیت پھٹ پڑتا ہے جوبن جن کا   کس لیے ان میں فقط بھوک اگا کرتی ہے

اور پھول کو پی لانا [2] "نظر میں پھولوں کا مہکنا" [3] "پاس سے گزرنے والی پرچھائیں کا صدیوں کے فاصلے پر نظر آنا" [4] بیتے ہوئے دنوں کے جنگل میں یادوں کے سحر سے ایک موجود حقیقت کا پتھر میں ڈھل جانا" [5] 'چٹانوں کی قید میں دریاؤں کا اکتانا اور گاؤں جزیرے، شہر کا بہنے لگا" [6] "بستی کا شکار ہونا اور شام کا ایک خوں خوار بھوکے چیتے میں بدل جانا" [7] یہ سب عجوبہ یہ بھی ضروری نہیں کہ ان مثالوں میں ہر لفظ کے معنی لغوی ہوں۔ بستی یادوں اور تجربوں کی وہ آماجگاہ بھی ہوسکتی ہے جس سے انسان عبارت ہے اور شام کا مطلب زندگی کی شام بھی ہوسکتی ہے یا بستی سے مراد ایک ننھی بچی کا وہ گھروندہ بھی ہوسکتا ہے جو اس نے اپنی گڑیوں کے لیے بنایا ہے اور جسے ایک سانولا لڑکا اپنی شرارت سے مسمار کرنے کے درپے ہے۔ سوئن برن کا ایک مصرع ہے:

Light is heard as music, music seen as light

آپ یہ کہہ سکتے ہیں کہ اردو کی اپنی روایتی شاعری میں بھی ایسی مثالیں ملتی ہیں۔ نشیمن، کارواں، صحرا، گلچیں، شمع، پروانہ یا 'دل سے جگر تک نگاہ کا اتر جانا" [8] اور "بوئے گل کے عوض ہوا میں رنگوں کو دیکھنا" [9] وغیرہ وغیرہ۔ ان کا لغوی زبان سے کیا رشتہ ہے؟ یہ سب سمجھ میں آنے والی باتیں ہیں لیکن "سورج کی چونچ میں مرغ" [10] یا "کرسی کے آغوش وا کرنے" [11] کا کیا جواز ہے۔ یہاں روایت کے تہذیبی رشتوں، رسمی مذاق کے فرسودہ مطالبات اور مختلف زمانوں میں مختلف ذہنی، نفسیاتی اور جذباتی سطح پر زندگی گزارنے والے انسانوں کے درمیانی فاصلوں اور امتیازات کو سمجھنا ضروری ہوگا۔ ہر عہد اپنا ذہنی رویہ اور ہر رویہ اپنے اظہار کی ہیئتوں کا انتخاب

---

2 چاند کو چھو جانے کا قصہ پھول پی جانے کی بات — ہر سہانی آرزو اب تک ہے دیوانے کی بات

3 پھر نظر میں پھول مہکے دل میں پھر شمعیں جلیں — پھر تصور نے لیا اس بزم میں جانے کا نام

4 ہمارے پاس سے گزری تھی ایک پرچھائیں — پکارا ہم نے تو صدیوں کا فاصلہ دیکھا

5 عہد رفتہ کے پر اسرار گھنے جنگل میں — پھونک کر سحر بنا دیتی ہیں پتھر یادیں

6 چٹانوں کی قید سے دریا اوب گئے — گاؤں، جزیرے، شہر بہے جاتے ہیں

7 بھاگی چلی آرہی ہے دیکھو تو — بستی ہے شکار شام چیتا ہے

8 دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی — دونوں کو اک ادا میں رضامند کرگئی

9 وہ لالہ رو گیا نہ ہو گل گشت باغ کو — کچھ رنگ بوئے گل کے عوض ہے صبا کے ساتھ

10 سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا — کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہوگئی

11 گل دان میں گلاب کی کلیاں مہک اٹھیں — کرسی نے اس کو دیکھ کے آغوش وا کیا

اپنے میلان، ضرورتوں اور حسی تجربوں کے جبر کے تحت کرتا ہے، اس میں بھی ذاتی تجربے، مطالعے، تربیت، شعور اور فن کی طرف رویے یا حدود مزید امتیازات کا جواز فراہم کرتے ہیں۔
جوش ملسیانی غالب کا یہ شعر:

قطرۂ مے بس کہ حیرت سے نفس پرور ہوا
خط جام مے، سراسر رشتۂ گوہر ہوا

اس تشریح کے باوجود علی الاعلان مہمل قرار دیتے ہیں کہ اس شعر کو بھی الفاظ کا طلسم کہنا چاہیے۔ مفہوم یہ ہے کہ شراب کا قطرہ حسن ساقی سے حیرت زدہ ہوکر نفس پرور ہوگیا۔ یعنی گرفتگی اور دل بستگی کے عالم میں آ گیا اور بجائے ٹپکنے کے برابر بوندیں تھم کر منسلک موتیوں کی طرح نظر آنے لگیں۔ پیالے کا خط ان موتیوں کے لیے تاگا بن گیا۔'' اس تشریح کے باوجود یہ شرع اہمال کے درج میں پہنچا ہوا ہے۔ وجہ یہ کہ حاصل مضمون کچھ نہیں۔''

قطع نظر اس کے کہ اتنی تشریح کے بعد مہملیت کا الزام آپ ہی رد ہو جاتا ہے اور حاصل مضمون کے بارے میں ایلیٹ کا ایک دلچسپ قول اسی مضمون میں پہلے نقل کیا جاچکا ہے۔ اس تشریح کا عیب یہ ہے کہ غالب کے جمالیاتی تجربے کا (یہ آپ کی مرضی پر ہے کہ اسے اچھا سمجھیں یا معمولی) احاطہ نہیں ہوسکا ہے۔ یوں غالب نے اس مطلع کو دقیق مگر کوہ کندن و کاہ برآوردن'' اور ''زیادہ لطف سے خالی'' کہا ہے۔ یہ غالب کا انکسار، اعتماد اور ایمان داری کچھ بھی ہوسکتا ہے۔ یہ بھی ضروری نہیں کہ ہر شاعر قابل لحاظ اور معتبر تنقیدی نظر بھی رکھتا ہو۔ ناسخ کا یہ شعر:

ٹوٹی دریا کی کلائی زلف الجھی بام میں
مورچہ مخمل میں دیکھا آدمی بادام میں

کم فہموں کے امتحان کے لیے تھا۔ لیکن ناسخ، اچھے یا برے، بہرحال شاعر تھے اور لفظوں کی ایک مخصوص تنظیم سے بیان کو موزوں کرنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ چنانچہ ''ان کے نزدیک بے معنی ہوکر'' بھی یہ شعر چوں کہ موزونیت کے ایک ذہنی عمل کا نتیجہ تھا اس لیے غیر استدلالی ہونے کے باوجود بے معنی نہیں ہوسکا۔ یہ خواب یا خواب سے مماثل کسی لاشعوری تجربے کا بیان بھی ہوسکتا ہے۔ کسی بلا کا قہر تھا جس نے دریا (دیوی، عورت) کی کلائی توڑ دی اور طوفان کے جھونکے اس کی زلف (لہروں) کو اچھال کر بام (فلک) تک لے گئے۔ خوف اور حیرت کے اس عالم میں ہم (آدمی) مجسم آنکھ (بادام) بن گئے تھے اور مخمل (بستر) ٹین کی ٹھنڈی بوسیدہ چادر (مورچہ

کی رعایت سے) جیسا محسوس رہا تھا۔ اس مثال کا مقصد یہ ہے کہ شاعر انتہائی معمولی اور برے شعر کی تخلیق پر بے مثال اور حیرت انگیز قدرت کا مالک ہو سکتا ہے لیکن بے معنی کا بے معنی اظہار اس کے ذہنی عمل کے دائرے میں ممکن نہیں۔

شاعری کی زبان اور قواعد یا لغت کی زبان کے فرق اور آہنگ میں معانی کے مباحث کی طرف اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اب ایک اور مسئلے کی طرف آیئے۔ جوش ملیح آبادی سے روایت ہے (بہ حوالہ آپ: محمد طفیل) کہ شاعر کسی نظم یا شعر کے عین مین وہی معانی جو اس کے ذہن میں ہیں قاری کے ذہن تک پہنچانے میں ناکام ہوتا ہے تو عاجز البیان ہوگا۔ دوسرے لفظوں میں: اگر کسی شعر سے بہ یک وقت دو یا دو سے زائد مفاہیم کا استخراج ہوتا ہے تو شاعر بیان پر قادر نہیں۔ اس واقعے سے قطع نظر کہ جوش صاحب کی بات صحیح ہو تو شرح و تنقید کے نتائج میں امتیازات ختم یا بجائے خود شرح و تنقید کا عمل غیر ضروری ہو جائے گا۔ اب معنی کی حرکیت اور لفظ سے اس کے رشتے پر بھی چند باتیں ہو جائیں۔ جوش صاحب کی ایک نظم (جھومتی برسات) کا اقتباس:

اس رات میں خرابات کی پوشاک ہے دھانی
اور جوش کے ساغر میں خرابات کی رانی
اس شیخ سے کہہ دے کہ ارے دشمن جانی
خاموش کہ اس وقت ہے موسم کی جوانی
رخشندہ بہر کوچہ و رقصندہ بہر کو
اے دولت پہلو
ہاں تان اُڑا تان قمر پارہ و گل رو
اے دولت پہلو
اے زینت پہلو
اے جنت پہلو
اے آفت پہلو

ادبی مسائل سے گہری واقفیت رکھنے والے ایک سامع کو بند کے آخیر میں ''اے دولت پہلو'' سے ''اے آفت پہلو'' تک یہ نظم سنتے ہوئے گمان ہوا تھا کہ سنانے والے نے نظم کے مکمل ہونے کے بعد اس کی پیروڈی شروع کر دی۔ سبب یہ ہے کہ ان مصرعوں میں لفظوں کے تواتر اور

تبدیلی کے باوجود ایک ہی نقطے پر خیال کی تکرار اس طرح ہوتی ہے کہ تجربے یا مفہوم کی حدیں وسیع نہیں ہوتیں۔ اس کے برعکس یہ مصرے دیکھیے:

گرم لہو رگ رگ میں مچلتا
ساتھ ہے سپنوں کے پیتم کا
خوشیوں کا جھولا ہے میرا
جھول رہی ہوں، جھول رہی ہوں، نرم بہاؤ، نرم اور تیز!
جیون کی ندّی رک جائے، رک جائے جیون کا راگ
رک جائے تو رک جائے
رک جائے تو رک جائے
رک جائے تو کر جائے (میرا جی: کیف حیات)

یہاں آخری حصے میں بیان کے ایک ہی ٹکڑے کی مسلسل تکرار کے باوجود تجربے کی واضح توسیع نظر آتی ہے اور وہ متحرک بصری پیکر سامنے آجاتا ہے جو جھولے کی متواتر پینگوں سے عبارت ہے۔ اسی طرح پیام مشرق کی نظم نغمۂ انجم میں اقبال نے ''می نگریم و می رویم'' کی تکرار سے سفر کی حرکیت اور اس کے ارتقائی عمل کو لفظوں میں جذب کرلیا ہے۔ فارسی کے اس شعر:

اے سارباں آہستہ راں کا رام جانم می رود
واں دل کہ باخود داشتم بادلستانم می رود
(سعدی)

میں سارباں کا لفظ قاری تک ایک تجربے کا مفہوم ہی نہیں پہنچاتا بلکہ اسے ایک منظر کو دیکھنے کی دعوت بھی دیتا ہے۔ اسی لفظ سے ان مصرعوں کی ایک مخصوص ساعت کا تعین ہوا ہے اور شعر کا مرکزی تصور اونٹ کی رفتار کے آہنگ میں شامل ہوکر یک جان ہوگیا ہے۔ اسی طرح لاہوتی کے اوپرا 'کاوۂ آہنگراں' کے ایک گیت کا یہ ٹکڑا:

در ہمہ کاری در ہمہ کشور
از ہمہ دستی ہست بالا تر
دست آہن گر
دست آہن گر

معنی کے پورے نقش کو اسی صورت میں ابھارتا ہے جب لوہار کے ہتھوڑے کی ضرب سے پیدا ہونے والے آہنگ سے کان آشنا ہوں۔ ان مثالوں میں معنی کی شراب شیشۂ آہنگ سے باہر اپنی قوت اور اثر انگیزی سے محروم ہو جاتی ہے۔ شاعر تخلیقی عمل میں حواس کے جن آلوں کو بروئے کار لایا ہے اس میں سے کسی کو نظر انداز کرنے کا نتیجہ یا تو بے روح ترسیل ہوگا یا ترسیل کے دھارے ایک معمولی تجربے کے بیان کی حدوں سے باہر نہ جا سکیں گے۔ رچرڈس نے انسانی اظہار کی شکلوں کو سمجھنے کے لیے بالترتیب (1) مفہوم (2) تاثر (3) لہجہ اور (4) ارادہ، ان چار زاویوں کی نشان دہی کی ہے یعنی ارادہ جو اظہار کا محرک ہے اس کی جگہ آخری ہے۔ مفہوم تاثر اور لہجے کی منزلوں کو عبور کرنے کے بعد ارادے کی شکل عام ارادے سے مختلف ہو جاتی ہے اور قاری ہر ذاتی اور نظریاتی عصبیت سے الگ ہو کر فن کے وسیلے سے فکر یا تاثر کی منزل تک پہنچتا ہے۔ اس طرح یہ سفر الٹی سمت اختیار کرنے کا مطالبہ کرتا ہے۔ پاؤنڈ کے کینٹوز پر اظہار خیال کرتے ہوئے ایلیٹ لکھتا ہے:

> ''جہاں تک کینٹوز (Cantos) کی فکری اساس کا تعلق ہے، یہ مسئلہ مجھے کبھی پریشان نہیں کرتا اور مجھے اس کی کوئی فکر نہیں میں جانتا ہوں کہ پاؤنڈ کے ذہن میں ایک خاکہ اور اس کے پس پشت ایک فکر ہے۔ یہی میرے لیے کافی ہے کہ پاؤنڈ اپنی بات کا علم رکھتا ہے۔ یہ اچھی بات ہے کہ اس کے یہاں فکر ہے، لیکن مجھے اس سے کوئی دلچسپی نہیں۔
>
> یہ بات پاؤنڈ کے سلسلے میں ایک دوسرے مسئلے تک لاتی ہے۔ میں اس حقیقت کا اعتراف کرتا ہوں کہ میں نے شاذ ہی اس امر سے دلچسپی لی ہے کہ وہ کیا کہہ رہا ہے بلکہ اس سے کہ وہ کیوں کر کہہ رہا ہے۔ اس کا مطلب یہ نہیں کہ وہ کچھ بھی نہیں کہہ رہا ہے کیوں کہ کچھ نہ کہنے کے طریقے دلچسپ نہیں ہوتے۔''

اسی موقعے پر تخلیقی عمل کی حسی اور فکری پیچیدہ کاری کے مسائل آتے ہیں۔ کینٹوز پر رائے دیتے ہوئے اور آگے چل کر ایلیٹ نے یہ بھی کہا ہے کہ ''جب تک آپ کے پاس کہنے کو کچھ نہ ہو آپ کے الفاظ آپ کے لیے کچھ نہ کر سکیں گے۔'' سوال یہ ہے کہ شاعر کہنا کیا چاہتا ہے یا شاعری میں جو کچھ کہا جاتا ہے اس کی نوعیت کیا ہوتی ہے۔ تخلیقی عمل کا سفر اپنے تمام ارتقائی اور اظہاری مدارج میں مسلسل جاگتے رہنے کے عمل سے مختلف ہے۔ اس عمل میں پیکر پر چھائیاں

بنتے ہیں اور خیالی تصویریں گوشت و پوست کے متحرک وجود میں ڈھل کر اپنے خون کی گرمی اور قرب کا احساس دلاتی ہیں۔ تخئیلی پیکر اس خلا کو پر کرتے ہیں جو جسم و جان رکھنے والی اشیا اور شاعر کے درمیان موجود ہوتا ہے۔ بہ قول سوزان لینگر ''ان خیالی پیکروں کی مدد سے ہم نامعلوم دنیا کی خالی جگہوں کو بھی پر کرسکتے ہیں۔ ہم جب چاہیں ان خیالی پیکروں کو خارجی اور حقیقی واقعات میں خلل ڈالے بغیر توڑ بھی سکتے ہیں۔'' یعنی وہ عمل جسے ڈیلن ٹامس نے اپنا جدلیاتی طریقہ کار کہا ہے یا جس کا عکس میراجی کی نظم جاتری میں ملتا ہے۔ اس طرح تخلیقی عمل غیر حقیقی دنیاؤں تک رسائی کا وسیلہ بھی بنتا ہے لیکن یہ یاد رکھنا ضروری ہوگا کہ غیر حقیقی دنیائیں ان حقیقتوں کی علامتیں ہوتی ہیں جو کسی لمحاتی اور بھولے ہوئے حسی تجربے کے بعد ذہن کی کسی نیم شعوری یا لاشعوری سطح پر زندہ رہتی ہیں۔ اس مسئلے کی وضاحت کے لیے سوزان لینگر کا ایک اور اقتباس دیکھیے:

> ''ممکن الادراک چیزوں کا دائرہ بالکل صاف اور واضح ہے یعنی صرف وہی چیزیں علم میں آسکتی ہیں جو استدلالی شکل میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ اس دائرے سے باہر جو کچھ ہے، وہ محض تاثرات، مبہم خواہشات، پیچیدہ احساسات اور داخلی تجربات ہیں جن کا اظہار ناممکن ہے اور جن کی صحیح ہیئت سے ہم ناآشنا اور جن کو دوسروں تک پہنچانے کی اہلیت سے محروم ہیں۔ وہ فلسفی جو ان چیزوں کو بھی دیکھ سکتا ہے اور ظاہر کرسکتا ہے وہ فلسفی نہیں، صوفی ہے۔ ناقابل بیان دنیا کے متعلق جو کچھ بھی کہا جائے گا وہ بے معنی اور بے ربط الفاظ سے زیادہ کچھ نہ ہوگا کیوں کہ ہمارا واحد ذریعہ اظہار یعنی زبان ان تجربات کو بیان کرنے سے قاصر ہے جو استدلالی صورت میں پیش نہ کی جاسکے۔ لیکن ذہانت بڑی ہوشیار اور عیار شے ہے اپنا راستہ خود بنا لیتی ہے ایک دروازہ بند کردیا جائے تو وہ دوسرا دروازہ ڈھونڈ لیتی ہے۔ اگر ایک علامت اس کے لیے ناکامی ہوتی ہے تو وہ دوسری علامت اختیار کرلیتی ہے۔ اس کے سامنے ذرائع اور وسائل کی کوئی کمی نہیں۔ میں منطق اور لسانیات کے ماہرین کا ساتھ دینے کے لیے تیار ہوں۔ لیکن یہ ضروری نہیں کہ میں وہیں رک جاؤں جہاں وہ رک جائیں کیونکہ میرے خیال میں استدلالی زبان کی منزل سے پرے بھی صحیح مفہوم کے ایسے امکانات موجود ہیں جنھیں اب تک دریافت نہیں کیا گیا۔''

اس وضاحت کی روشنی میں تخلیقی عمل اور اس کے اظہار کا جائزہ لیا جائے تو مفید نتائج برآمد ہوں گے۔ استدلالی زبان کی حدوں سے پرے صحیح مفہوم کے امکانات کی جستجو اور حصول شعری اظہار کا ناگزیر تقاضہ ہے کیوں کہ شاعری اپنے پر پیچ اور غیر استدلالی سفر میں ایک منزل پر فلسفہ یا مجرد فکر سے رشتہ توڑ کر جزوی اور غیر اصطلاحی معنوں میں تصوف سے قریب آ جاتی ہے۔ یہاں ان کا سابقہ ان چیزوں سے ہوتا ہے جو ممکن الادراک چیزوں کے دائرے سے باہر ہیں۔ گم کردہ راہ کیفیتوں کا پر جوش لاوا منطق کی دیواروں کو گرا کر پر اسرار سمتوں میں بڑھتا اور پھیلتا جاتا ہے۔ اس لیے بعض صورتوں میں شاعر جن پیکروں سے روشناس ہوتا ہے وہ اس کے اور قاری کے درمیان معنوی اور جذباتی اشتراک کے باوجود اپنے رنگ و خط میں قاری کے ذہن میں موجود پیکر سے مختلف ہوتے ہیں خواہ ان کا نام ایک ہو۔ بلیک (Black) نے کہا ہے:

The vision of christ that thou
doest see
Is my visions greatest enemy thine
has a great
Hook nose like thine
Mine has a snub nose like to mine

انیسویں صدی کے فرانس میں علامت پسندی کا رجحان اصطلاحی معنوں میں متصوفانہ تھا۔ فن کے سائنسی تصور کے خلاف یہ رجحان ایک شدید ردعمل کا اشاریہ تھا۔ حقیقت پسندوں کو حسی ادراک کی حدوں سے آگے کسی برتر دنیا میں عقیدے کی جستجو نہیں تھی۔ علامت پسندوں کے احتجاج کی بنیاد ایک ایسی مثالی اور خیالی دنیا میں یقین تھا جو مادی اشیا سے معمور دنیا کے مقابلے میں کہیں زیادہ حقیقی تھی۔ ملارمے کے تجربات کا نچوڑ ادب کے ایک متصوفانہ تصور کی ایجاد ہے۔ ریں بو مصوتوں کو بھی رنگوں کی شکل میں دیکھنے پر قادر تھا۔ فن رقص پر ہندوستان کی قدیم ترین کتاب بھرت کی ناٹیہ شاستر مختلف کیفیتوں اور جذباتی ردعمل کی صورتوں (رسوں) کے اظہار کے لیے اعضا کی حرکت پر مبنی ایک خاموش حرکی زبان کا تصور پیش کرتی ہے جس کی مدد سے بہ یک وقت کئی کرداروں پر مشتمل ایک طویل داستان بیان ہو سکتی ہے۔ مصوری کے تمام مکاتب میں رنگ صرف صورت گری کا وسیلہ نہیں، ایک گہرا علامتی مفہوم بھی رکھتے ہیں۔ ان تجربوں کا تعلق تخئیل کی اس منزل سے ہے جسے وجدان کہا جاتا ہے۔ فرانسیسی علامت پسندوں میں سیاسی

موضوعاتی کوری حقیقت نگاری کے نامطبوع ہونے کا سبب یہ تھا کہ وہ ان باتوں کو بازاری اور وجدان کے راستے کی دیوار سمجھتے تھے۔ اعلا شاعری کا ایک اہم وصف یہ بھی ہے کہ وہ تحیر کے ایک تجربے سے شروع ہو اور اس کا اظہار قاری کو بھی حیرت سے دوچار کرنے کی قوت رکھتا ہو۔ تحیر کے اسی تجربے کے لیے بھی کبھی کبھی شاعر ایسی غیر معمولی آزادیوں سے کام لیتا ہے جن کے باعث اظہار کے تدریجی تسلسل کا عمل مجروح نظر آتا ہے۔ مثلاً میراجی کی نظم 'بعد کی اڑان' میں کلموا، کالا، کوا، کاجل جو ڈھلکتے ہوئے آنسوؤں کے ساتھ رخساروں کی طرف بڑھتا ہے، شاعر کے ذہن میں ایک کوے کی تصویر ابھارتا ہے۔ پھر طوفان اور کاجل (کوے) کی رعایت سے شاعر کا ذہن طوفان نوح کی طرف منتقل ہو جاتا ہے اور وہ روایت اس کے حواس کو گرفت میں لے لیتی ہے جس میں حضرت نوح اپنے بیٹوں کو فاختہ کا پنجرہ کھولنے کی ہدایت دیتے ہیں تاکہ فاختہ جا کر خشکی کا پتہ چلائے۔ فاختہ کی ناکامی کے بعد اس امید پر کوے کو چھوڑا جاتا ہے کہ شاید وہی طوفان سے محفوظ خشک علاقوں کا پتہ لگانے میں کامیاب ہو جائے۔ تخلیقی عمل کا یہ انداز ایسی آزادی سے عبارت ہے جس کا حصول شعور کے تدریجی ارتقا کی پابندی میں ممکن نہیں۔ اس عمل کی کڑیاں بکھری ہوئی نظر آتی ہیں لیکن شاعر کا ادراک اپنی چھلانگوں سے انھیں سمیٹ لیتا ہے:

مگس کو باغ میں جانے نہ دینا
کہ ناحق خون پروانوں کا ہوگا

یا

دعویٰ کروں گا حشر میں موسیٰ پہ قتل کا
کیوں اس نے آب دی مرے قاتل کی تیغ کو

یہ اشعار بھی بہ ظاہر مبہم ہیں لیکن اس لیے سمجھ میں آجاتے ہیں کہ ذہنی عمل کے تمام مدارج جو اختصار کے خیال سے حذف کر لیے گئے ہیں اپنا منطقی جواز اور دلیل رکھتے ہیں۔ لیکن یہ برے اشعار ہیں کیوں کہ ان میں معنی کی وضاحت کے بعد بھی کوئی شعری تاثر نہیں پیدا ہوتا۔ اعلیٰ تخلیقی استعداد اختصار یا دوراز کار تلازمات کی دریافت سے تجربے کو شعری تاثر سے ہم کنار کرتی ہے۔ لفظی حدود اور اعتقادات پر اس کے شاعرانہ اعتقادات اور برق خرامی غالب آجاتی ہے یعنی وہ کیفیت جو خواب اور لاشعور کی سطح پر غیر متعلق اور ایک دوسرے سے بہت فاصلے پر نظر آنے والی

حقیقتوں میں ایک ربط ڈھونڈ لیتی ہے۔ مصوری اور شاعری کے ایک انتہا پسند نظریے کے مطابق صرف (دادا ازم) اسی سطح پر معانی کا انکشاف ممکن ہے۔ یہاں بات 'صرف' کی ہونے کے باعث بحث طلب ہو جاتی ہے ورنہ لاشعور کے وجود اور اس کی بے مثال قوتوں کی تائید دینی مفکروں (مثلاً سینٹ ٹامس اکوئنس) صوفیوں، (مثلاً Jacob Bochme)، طبی معالجوں (مثلاً Paraulsus)، علمائے نجوم و ریاضیات (مثلاً: Fichte, Herder, Schelling, Hege, Goethe) اکثر کے یہاں لاشعور کی تخلیقی قوتوں کا اعتراف ملتا ہے۔ گیٹے کا خیال ہے کہ انسان ہمیشہ شعوری حالت میں نہیں رہ سکتا اسی لیے اسے اپنے آپ کو لاشعور کے حوالے بھی کرنا چاہیے کیونکہ وہی اس کی بنیاد ہے۔ نطشے کے مطابق ہر علم کی توسیع کے لیے شعور کا لاشعور کی سطح تک پہنچنا ناگزیر ہے کیوں کہ لاشعور ہی سب سے بڑا اور بنیادی عمل ہے اور اتنا وسیع کہ شعور کی محدود دیواروں میں سمٹ نہیں سکتا۔ 1945 میں امریکہ کے مشہور ریاضی دانوں کو ایک سوال نامہ بھیجا گیا جس میں ان کے طریق کار کے بارے میں سوالات تھے۔ آئن سٹائن کا جواب یہ تھا کہ گفتگو یا تحریر کی زبان اس کی فکر کے تعمیری اور ارتقائی عمل میں کوئی اہم حصہ نہیں لیتی۔ خیال کے تعمیری اجزا اسے کچھ مخصوص نشانات اور واضح پیکر نظر آتے ہیں جنھیں مرضی کے مطابق جوڑا اور دوبارہ خلق کیا جاسکتا ہے۔ رسل کو پہلی جنگ عظیم کے دوران فوجیوں سے بھری ہوئی گاڑیاں واٹر لو سے روانہ ہوتے دیکھ کر عجیب و غریب بصری تجربوں سے سابقہ پڑتا تھا اور ہمارے عہد کا سب سے بڑا عقلیت پرست عالم خیال میں لندن کو ایک غیر حقیقی دنیا کی شکل میں دیکھتا تھا، بکھرتے اور ڈوبتے ہوئے پل اور سارا شہر صبح کے کہرے کی طرح غائب ہوتا ہوا۔ اپنی خودنوشت میں ایک مقام پر رسل نے لکھا ہے کہ جنگ کے زمانۂ اختتام میں سمندر، ستارے اور ویرانوں میں رات کی ہوا کے جھونکے اسے بعض اوقات ان انسانی چہروں سے زیادہ بامعنی نظر آتے تھے جنھیں وہ سب سے زیادہ عزیز رکھتا تھا۔ تجربے اور تصور کی یہ شکلیں، جیسا کہ ان کی نوعیت سے ظاہر ہے شعور کے مادی تجربوں سے مطابقت نہیں رکھتیں۔ ان کی اساس ذہنی عوامل اور ارتسامات ہیں لیکن احساس کی شدت اور ذہنی ارتکاز کا دباؤ انھیں عدم استدلال کی حدوں سے آگے نکال دیتا ہے۔ ذہن کی حدت مشہود تجربوں کو تجرید کے عمل سے گزر کر کس طرح ہمارے لاشعور کا جزو بنادیتی ہے، اس کی وضاحت مشہور سرریلسٹ مصور ڈالی نے اپنی ایک تصویر میں غیر معمولی فنی مہارت کے ساتھ کی ہے۔ اس تصویر کا عنوان Persistence of Memory ہے۔ اس میں

حواس کی گرمی سے پگھل کر زمان و مکان کی دنیا نیم شعوری سطح میں ڈوبتی ہوئی دکھائی گئی ہے۔ وقت کا وہ تصور جو یادوں کی صورت میں حافظے کی ایک غیر محسوس سطح پر مرتسم ہو جاتا ہے زیریں سمتوں میں گھڑیوں کے پگھلتے اور بہتے ہوئے ڈھانچوں سے واضح کیا گیا ہے۔ ان مباحث کا خلاصہ یہ ہے کہ وجدان اور لاشعور کی بنیادیں بھی شعوری ہوتی ہیں لیکن جس طرح نیم بیداری یا خواب میں انسان مادی زندگی کے صدہا مظاہر سے بے نیاز ہو کر چند تصویروں پر ساری توجہ مرکوز کر دیتا ہے۔ اسی طرح شعری عمل میں فکر کی وہ کڑیاں جو نثری منطق کا ناگزیر جز و نظر آتی ہیں حسی قوتوں کے ارتکاز، وسعت اور ایجاز کے اظہار کے باعث غیر ضروری معلوم ہوتی ہیں۔ تفصیلات سے عاری ہونے کے باعث شعری منطق نثر کی طرح براہِ راست نہیں ہوتی۔ بہ یک وقت کئی معانی کی ترسیل کا سبب، یا ان سب کے ابہام کی بنیاد بھی یہی ایجاز ہے۔ مثال کے لیے ایک نظم اور اس کے تجزیے کے چند زاویے دیکھیے:

رات کی گہری تاریکی
دروازے کی جھپکتی آنکھیں
خاموشی کو دیکھ رہی ہیں
آنگن میں اک کالا کبوتر
بیٹھا رستہ دیکھ رہا ہے
آنے والے ایسے پل کا
جب سورج کا دہکتا سینہ
بالکل ٹھنڈا ہو جائے گا
دروازے کی اوٹ سے نکلا
ایک سفید لپکتا سایہ
ایک ہی پل آنکھوں نے دیکھا
اور نظروں سے دور ہوا
آنگن کی آواز کا جادو
اپنی کہانی بھول چکا ہے
کالا کبوتر دیکھ رہا ہے (نظم اپنا مکان: شاد امرتسری)

اس نظم کا تجزیہ چار مختلف افراد نے کیا ہے۔

الف کے نتائج یہ ہیں:

1. یہ ایک جنسیاتی نظم ہے، تشنہ جنسی جذبے کی آسودگی کا نازک لمحہ اس نظم کا محور ہے۔
2. اس نظم میں مکان کی علامت بدن کے لیے ہے، آنگن: ذہن انسانی، دروازے: حواس خمسہ، کالا کبوتر: جنسی جبلت، سورج: جنسی جذبہ، سایہ: جنسی تشنگی اور آواز کا جادو اختلاط کے موقع پر بال کشا ہونے والے جنسی آہنگ کے لیے ہے۔
3. الف یہ اعتراض بھی کرتا ہے کہ جنسی جذبے کے لیے سورج کی علامت اور وقوع کے لیے ہنگام شب، رات میں سورج کا تصور مضحکہ خیز ہے۔

ب کے نتائج یہ ہیں:

1. عنوان کا اپنا اس بات کا متقاضی ہے کہ شاعر خالصتاً شخصی تاثر کا اظہار کرے لیکن پہلے بند کا آخری شعر اس تاثر کی نفی کرتا ہے کیوں کہ شاعر فوراً ذات سے آفاقیت پر آجاتا ہے۔
2. فکر کا پھیلاؤ تدریجی نہیں۔
3. آخری بند میں ''آنگن کی آواز کا جادو اپنی کہانی بھول چکا ہے'' آخر جادو اپنی کہانی کیوں کر بھول سکتا ہے؟ جادوگر تو شاید بھول جائے۔
4. اس نظم میں جزئیات اور مشاہدات کی منصوبہ بندی مفقود ہے۔

ج کے نتائج یہ ہیں:

1. شاعر کی ازدواجی زندگی مسرت سے تہی ہے کیوں کہ اس کی رفیق حیات اس کے آئیڈیل سے بہت پست ہے۔
2. لفظ کالا ناپسندیدگی کی علامت ہے۔
3. سفید سایہ شاعر کی بیوی کی سہیلی ہے جسے اچانک وہ دیکھتا ہے اور عاشق ہو جاتا ہے لیکن وہ سایہ شاعر کو دیکھ کر پل بھر میں غائب ہو جاتا ہے اور گھر کی فضا سونی ہو جاتی ہے۔

د کے نتائج یہ ہیں:

1. کالا کبوتر شاعر کی علامت ہے۔ اس طرح یہ نظم شاعر کے ذاتی تجربے کی داستان ہے۔
2. مکان وہ در و دیوار جو شاعر کی انفعالیت اور ناکام آرزوؤں نے اس کے گرد کھڑے کر دیے ہیں۔

3. کالا کبوتر یعنی شاعر اس وقت کا منتظر ہے جب سورج سرد ہو جائے گا اور روشنی ہمیشہ کے لیے معدوم ہو جائے گی یعنی یہ دنیا ختم ہو جائے گی۔
4. سفید لپکتا سایہ سراب امید ہے جو تاریک سایہ کے اژدہام میں گریزاں نظر آتا ہے اور گم ہو جاتا ہے۔
5. یہ نظم ایک 'تنزل پسند کردار' اور اس کے 'منفی زاویہ نظر' کو پیش کرتی ہے۔
6. نظم میں جذبے اور شعور کی کارفرمائی نہیں بلکہ شاعر کی خالی خولی شخصیت اور اس کی بیمار ذہنیت کے واہموں اور وسوسوں کا ہاتھ ہے۔

خود شاعر نے اس نظم کی تشریح یوں کی ہے:

1. یہ مکان کسی بھی انسان کا مکان ہو سکتا ہے۔
2. آنگن آسائش کی علامت ہے۔
3. کبوتر اپنی اڑان کی وجہ سے عقل اور فراست کی علامت ہے مگر یہاں کالے کبوتر سے مراد انسان کی منحوس عقل ہے جو وجدان پر فتح کے باعث انسان کو تباہی کی طرف لے جا رہی ہے۔
4. سایہ انسان کی عقل کا منحوس کرشمہ ہے اور آنگن کی آواز کا جادو وجدان اور آتما کی آواز کا جادو ہے۔

یہاں اس سوال سے بحث نہیں کہ یہ نظم اچھی ہے یا بری، یہ بھی ضروری نہیں کہ آپ الف، ب، جیم، دال یا خود شاعر کی تشریح سے حرف بہ حرف متفق ہوں۔ آپ اپنے طور پر بھی کسی نئی سمت میں معانی کی تلاش یا شاعر کے تجربے کی دریافت کر سکتے ہیں۔ یہاں ان نقائص کی نشاندہی مقصود ہے جو الف، بے، جیم اور دال کے تجزیوں میں شعر کی تخلیق اور تفہیم کے بنیادی اصولوں کی نفی کرتے ہیں۔

1. الف کا یہ اعتراض مناسب نہیں کہ رات میں سورج کا تصور مضحکہ خیز ہے۔ شعری اظہار لفظی اعتقاد سے پرے ایک شاعرانہ اعتقاد بھی رکھتا ہے۔

مثلاً غزل کے اس شعر:

یہ کیسی شب ہے کہ دن سے زیادہ روشن ہے
چمک رہے ہیں فلک پر ہزارہا سورج
(ناصر الدین)

میں رات کے ساتھ سورج کا انسلاک شعر کو بے معنی نہیں بناتا۔ اس شعر میں شب، فلک اور سورج اپنے لغوی معنوں میں استعمال نہیں ہوئے۔ یہی صورت حال اس نظم میں بھی موجود ہے۔ شعر کی نئی لسانی ہیئتوں پر معترض قاری اگر اس شعر کو بھی شاعر کی نامعقولیت سمجھتا ہے تو اصغر گونڈوی کا یہ شعر اس کی خدمت میں حاضر ہے:

ہجوم غم میں نہیں کوئی تیرہ بختوں کا

کہاں ہے آج تو اے آفتاب نیم شبی

واقعہ یہ ہے کہ آدھی رات کا سورج شعری اظہار کے کسی بھی افق پر طلوع ہوسکتا ہے۔ اس میں نئے اور پرانے کی تخصیص نہیں۔

2. بے عنوان میں لفظ 'اپنا' کی بنیاد پر نظم کو شاعر کی شخصیت زندگی سے وابستہ کرتا ہے۔ شعری اظہار میں کوئی بھی ہوسکتا ہے۔ واحد متکلم کے صیغے میں کسی بیوہ یا مریض یا دیوانے کی کہانی بیان کرنے سے شاعر بیوہ یا مریض یا دیوانہ نہیں ہوجاتا۔ یہ ضروری نہیں کہ ہر شعری تجربہ ذاتی تجربے کی بنیاد پر کیا جائے۔ ایلیٹ نے The Wasteland میں رسل کے ایک تخئیلی تجربے کو بھی اس مہارت سے برتا ہے کہ وہ سچا شعری تجربہ بن گیا ہے۔

3. ب کا یہ اعتراض بھی شعری منطق کے منافی ہے کہ فکر کا پھیلاؤ تدریجی اور مسلسل نہیں۔

4. بے کے نزدیک جادو کا کہانی بھولنا قواعد کی زبان نہیں کیونکہ بھولنے کا عمل اگر ہو بھی تو جادوگر کا ہوسکتا ہے۔ قواعد اور اظہار کے مروجہ اسالیب کا اطلاق شاعری کی زبان پر ہمیشہ نہیں ہوتا۔ نظم ایک عضویاتی وحدت ہے جس کا ارتقائی سفر کسی ایک ہی سمت مین نہیں ہوتا۔ مشاہدات کی منصوبہ بندی کے فقدان کا شکوہ بھی صحیح نہیں۔ یہ مطالبہ تفصیل چاہتا ہے۔ شاعری میں تفصیلات کی گنجائش نہیں ہوتی کیوں کہ یہ بیان واقعہ نہیں بلکہ واقعے کے تاثر کا انکشاف ہے۔

5. جیم نے بھی اسے ذاتی داستان سمجھنے کی غلطی کی ہے۔

6. دال کے تمام اعتراضات ایک مخصوص نظریاتی وابستگی اور اس کے تعصبات پر مبنی ہیں۔ وہ شعر کا ایک تعمیری نظریہ رکھتا ہے اور اسی نظریہ کے پیمانہ سے اسے سمجھنے کی کوشش کرتا ہے۔ تجزیے کے سفر کی یہ سمت ہی غلط ہے۔ وہ اس نظم کے کردار کو ''تنزل پسند، بیمار ذہنیت، وسوسوں اور واہموں کا شکار سمجھتا ہے اور اس کے زاویہ نظر کو منفی قرار دیتا ہے۔ قطع نظر اس

کے کہ شاعری میں صرف زاویہ نظر کی اہمیت مشکوک ہے، تجزیہ نگار کا سب سے بڑا ظلم یہ ہے کہ وہ اسے شاعر کی داستان بھی سمجھتا ہے۔ ایک بیمار اور غلیظ چہرے کی تصویر جو کراہت کا ردعمل پیدا کرنے پر قادر ہو، فن کا اعلا نمونہ سمجھی جاتی ہے۔ پھر یہ تصویر لفظوں میں ظاہر ہوکر شاعر کی بیمار ذہنیت اور تنزل پسند کردار (یہ اصطلاح بھی خوب ہے) کی تصویر کیوں بن جائے گی۔ یہ طرز فکر شعری جمالیات کی الف ب سے بھی ناواقفیت کی دلیل ہے۔ جمالیات کے مفکرین کی بات الگ رہی، اتنا تو منشی پریم چند بھی سمجھتے تھے کہ ادب میں حسن کا معیار قطعی اور یکساں نہیں ہوتا۔

دراصل تفہیم و تجزیے کا عمل عام طور پر انھیں مظاہر کا پابند ہوتا ہے جو شعور کے فوکس (Focus) کے اندر ہوتے ہیں۔ اگر شاعر کے اظہار اور قاری کی تفہیم کے سانچوں میں مکمل ہم آہنگی ہو تو شاعری ایک معمولی اور مشینی عمل بن جائے گی۔ تخلیقی انفرادیت قوت ایجاد کا مطالبہ کرتی ہے جس کے لیے ضروری ہے کہ مناسب وقت پر بہت سی چیزوں کو ذہن کے حدود اور حافظے سے باہر نکال دیا جائے لیکن شعری تفہیم کا عمل بیش تر صورتوں میں وجدان سے عاری ہوتا ہے اور اس کا تعین ہوش مندی کے عاداتی عوامل کرتے ہیں۔ کوئسلر نے تخلیقی عمل پر اپنی کتاب میں عادت اور انفرادی (Origional) تخلیقی استعداد کے باہمی اختلاف و امتیاز کے پہلوؤں پر بہت اچھی بحث کی ہے۔ بحث کے چند اہم نکات یہ ہیں کہ عادت ہمیشہ محدود دائروں میں تلازمات کی جستجو کرتی ہے۔ انفرادیت (Originality) کسی دائرے کی پابند نہیں۔ عادت کا سفر شعوری ہوتا ہے۔ انفرادیت نیم شعوری طریق کار (Subconscious Method) کے ذریعہ اپنے سفر کی حدیں وسیع کر لیتی ہے۔ عادت ذہن کے حرکی توازن کو برقرار رکھتی ہے یعنی اس کی حرکیت کا عمل بتدریج کا رتقائی ہوتا ہے۔ انفرادیت نو دریافت قوتوں کی مدد سے اس توازن پر غالب آنے کی استعداد رکھتی ہے۔ عادت راسخ اور بے لوچ ہوتی ہے، انفرادیت کی مثال گیلی مٹی کی ہوتی ہے جسے تخلیقی عمل کسی بھی شکل میں ڈھالنے پر قادر ہوتا ہے۔ عادت کی اساس تکراریت ہے۔ انفرادیت جدت اور انوکھے پن کی بساط پر قدم جماتی ہے۔ عادت قدامت پسند ہوتی ہے اور مسلمہ معیاروں کی گرفت سے نکلنے پر آمادہ نہیں ہوتی یا اس کا حوصلہ نہیں رکھتی۔ انفرادیت کا عمل تخریبی تعمیری یعنی تسلیم شدہ معیاروں کی بیخ کنی کے بعد ان کے ملبے سے انھیں کی بنیاد پر نئے معیاروں کی تعمیر کا ہوتا ہے۔

لیکن تخلیقی انفرادیت، قوت ایجاد اور شعری عمل کی غیر معمولی آزادیوں سے یہ مفہوم اخذ کرنا غلط ہوگا کہ شاعر کے سامنے کوئی حد ہوتی ہی نہیں۔ شعری تجربہ یا تاثر وجدان کی سطح پر شاعر کو کتنی ہی مبہم، بے نام اور دھندلی کیفیتوں سے دوچار کرے اور حواس کی منطق سے خواہ کتنا ہی آزاد کیوں نہ ہو، اس کے فنی اظہار کا عمل ہمیشہ شعوری، متوازی اور جچا تلا ہوگا۔ شعر کی آمد اور آورد کا مروجہ تصور بہت گم راہ کن ہے۔ آمد سے مراد صرف یہ ہے کہ شاعر کے حواس اور ادراک کی قوتیں ایسے تجربوں اور رنگوں تک رسائی پر قادر ہیں جو غیر معمولی تخلیقی جنون اور حسی ارتکاز کے باعث نارمل عادات رکھنے والے انسانوں کے بس سے باہر ہیں تو کوئی حرج نہیں۔ آمد شعری تجربے تاثر یا کیفیت کی ہوتی ہے۔ لیکن شعر ایک لسانی صداقت ہے۔ جس کے حصول کی خاطر آمد کو 'آوردن' کے سامنے سے گزرنا پڑے گا۔ اعلیٰ اور ادنیٰ شاعری کا فرق یہی ہے کہ معمولی بصیرت اور ادراک رکھنے والا شاعر اپنے شخصی یا مستعار تجربوں اور خیالات کو فطری اور ناگزیر زبان عطا کرنے کا ہنر نہیں رکھتا جب کہ غیر معمولی استعداد سے بہرہ ور شاعر اپنے تجربے کی بنیاد پر آہنگ و الفاظ کا ایسا پیراہن وضع کرنے پر قادر ہوتا ہے جو اس کے تجربے کا لباس ہی نہیں بلکہ اس میں جذب ہو کر خود تجربہ بن جاتا ہے۔ اس عمل میں جن انوکھی کیفیتوں کو لسانی ہیئت نہیں مل پاتی یا زبان کے اختصار اور تنگ دامانی کے باعث جو کیفیتیں ان کہی رہ جاتی ہیں انھیں غیر معمولی شاعری آہنگ کے ارتسامات سے ہم رشتہ کر دیتی ہے۔

لسانی صداقت فن شعر کا جبر ہے۔ اس سے روگردانی کر کے اشارات کی کسی ایسی زبان کو ذریعہ اظہار بنانا جو شاعر کی زبان کے زمرے ہی میں نہیں آتی فن کی نفی ہے۔ مصوری میں نامصوریت (Painterliness) کی طرح فن شعر میں فن کی نفی سے کسی نئے تصور کی تشکیل اردو کی شعری روایت کا جز و نہیں بن سکی ہے لیکن ایسے تجربے ضرور ہوئے ہیں جن میں لسانی ہیئت کی شرط کو نظر انداز کیا گیا ہے۔ میرا اشارہ عبدالمجید بھٹی کی نظم (1) برہن کی طرف ہے جس میں

---

1. نظم اس طرح ہے:

برہن — چھن چھن

چھن چھن چھن — چھن

چھن — چھن۔ چھن۔ چھن۔ چھن

چھن۔ چھن

چھن چھن چھن چھن چھن چھن چھن — (ادب لطیف، جون 1948)

صرف چھن چھن چھن کی تکرار جو برہمن کی پازیب اور گھر کے باہری دروازے کی زنجیر کے ارتعاش سے ابھرتی ہے نظم کی ہیئت کا تعین کرتی ہے۔ بیسویں صدی میں مغرب کی سب سے معروف رقاصہ ایزاڈوراڈنکن قدیم یونانی مجسموں کے عضوی تناسب سے ابھرنے والے بصری تاثر سمندر کی لہروں کے آہنگ اور رفتار یا ہوا کے جھونکوں کی زد میں ڈالیوں اور پتوں کی کپکپاہٹ میں اپنے فنی اظہار کے نئے زاویے ڈھونڈ نکالتی تھی۔ اس کا کمال یہ تھا کہ اعضا کی حرکت، اشارات اور ان کے عصری اظہار سے اس نے رقص کی خاموش زبان کو بھی ایسے معانی عطا کیے جو مغربی رقص کے لیے نئے اور تازہ کار تھے۔ لیکن یہ زبان شاعری کی زبان کیوں کر بن سکتی ہے۔ امیر خسرو نے ایک مہمان کی طویل نشست کا سلسلہ ختم کرنے کے لیے آدھی رات کی نوبت کے صوتی تاثر 'نان کہ خوردی خانہ برو' یا روئی دھننے کے آہنگ کو 'در پئے جاناں جاں ہم رفت' کی لفظی تنظیم سے منسلک کر دیا تھا۔ لیکن یہ لطائف عبدالمجید بھٹی کے تجربے کا جواز نہیں بن سکتے۔ اس تجربے کے شعری منطق کی تائید میں یہ ضرور کہا جا سکتا ہے کہ نظم کا عنوان برہمن چھن چھن کی آواز کو ایک معنی عطا کرنے اور تاثر کی ایک سمت کا تعین کرنے میں معاون ہو سکتا ہے لیکن کوئی بھی تجربہ اپنی توسیع یا روایت سے اپنے رشتے کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا۔ یہ رشتہ اگر بغاوت اور انقطاع کا ہے تو اس کا جواز بھی اس روایت کی خامیوں میں دریافت ہونا چاہیے۔ لسانی صداقت اٹل ہے لیکن اس کا تصور اضافی ہے چنانچہ شعر کی زبانی میں تبدیلی اور توڑ پھوڑ ہمیشہ ہوتی رہی ہے۔ اعلا تخلیقی استعداد ان تبدیلیوں کی بنیاد پر اظہار کے نئے امکانات سے متعارف ہوتی ہے۔ موسیقی میں آہنگ کا زیر و بم اور رفتار کا تاثر حسی کیفیتوں کا انکشاف کرتا ہے لیکن شاعری صرف موسیقی نہیں بلکہ موسیقی اور تخیلی یا حسی اظہار کا اتصال ہے۔

اس طرح شعری اظہار کی اس ہیئت کے حدود کو بھی سمجھنا ضروری ہے جو اظہاریت کے رجحان کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ شاعری 'انا پرستی' کی ایک منزل پر خود مکتفی اور آپ اپنا صلہ بھی ہو سکتی ہے۔ ''گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ سہی'' سے غالب کا مدعا یہی تھا کہ آپ کون ہوتے ہیں؟ لیکن اس رویے نے انھیں اتنا خود نگر بھی نہیں بنایا کہ اپنی باتیں آپ ہی سمجھیں۔ شاعری میں ذاتی علامتوں اور استعاروں کی صورت گری اور ذاتی معانی کا استخراج اگر اس طرح ہوتا ہے کہ تجربہ ایک ذاتی اکائی کی بھول بھلیوں میں گم ہو جائے تو شاعری مجذوب کی بڑ بن جائے گی۔ اظہاریت مشہود پیکروں کو جوں کا توں پیش کرنے کے بجائے انھیں اس

صورت میں پیش کرتی ہے جو ان کے حوالے سے شاعر کے ذہن میں ابھرتی ہے لیکن مشہود کی شرط ناگزیر ہے۔ اسی لیے کوسلر تجریدی فن کی اصطلاح کو آپ اپنی تردید کہتا ہے اور اظہار کی کسی بھی شکل کو تجریدی نہیں تسلیم کرتا کیوں کہ تجرید کا اثبات اس شے سے ہوتا ہے جو مجسم ہے اور تجریدی پیکر کا سرچشمہ ہے۔ تجرید کا ہر عمل اپنے انکشاف کے لیے کسی ہیئت کا پابند ہے۔ قاری سے اس کا بنیادی مطالبہ ذاتی ادراک کے تجربے میں اشتراک کا ہے۔ لیکن اشتراک کے لیے ضروری ہے کہ آہنگ یا تاثر کا جادو قاری کے حواس کو فتح کرنے کی قوت رکھتا ہو[2]۔ جذبے کی زبان خاموشی بھی ہو سکتی ہے لیکن اس کے اظہار میں چہرے کے بدلتے ہوئے رنگ حصہ لیتے ہیں یا لڑکھڑاتی ہوئی زبان کا بے ہنگم ارتعاش۔ اس کی ترسیل اسی صورت میں ممکن ہے جب قاری بہ ظاہر بے معنی ارتعاش کے وسیلے سے اس راہ کو پالے جو متحرک جذبے تک لے جاتی ہو۔ عادل منصوری کی نظم اظہاریت کے اسی عمل کا نتیجہ ہے۔ اس نظم میں جو زبان صرف ہوئی ہے وہ نئی لسانی تشکیلات کے بعد بھی شاعری کی زبان کے لیے قطعاً اجنبی ہے۔ آہنگ کی ایک ڈور میں لفظوں کو پرو دیا گیا ہے اور آہنگ کا تاثر عبرانی کے قدیم مذہبی صحائف کی یاد دلاتا ہے۔ نظم کا صرف آخری مصرع شعری لسانیت کی حدوں میں ہے۔ لیکن یہ فیصلہ ابھی قبل از وقت ہوگا کہ اس نظم کی حیثیت برہن کی طرح محض تجربے کی ہوگی یا اس کی بنیاد پر شعری اظہار کے کسی نئے امکان کا سراغ مل سکے گا۔ کیا پتہ کہ آنے والا کل ان تجربوں میں نرسری رہائمس کا پراسرار اور لذت آمیز آہنگ اور انوکھے استعجاب سے معمور معصومیت ڈھونڈ نکالے اور اس دریافت کے سہارے شعری عمل کی کسی نایافتہ منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہو جائے۔

کبھی کبھی شعر کی تخلیق اور تفہیم کا رشتہ صرف قاری اور شاعر ہی کا نہیں رہ جاتا۔ تیسرا نقطہ

---

2 عادل منصوری کی نظم یوں ہے:

یہودیوکان یوس یکرش

یہودیوکان یوس یکرش — نیاح نوشہ نمام نملہ
یساق یغمایلم یلملم — تآل مارخ متاب منی
ہمیغ ہمدہ ہمز ہمانا — لبان لبنان لبس لاہوت
ہماس ہم خواب ہاتھ آئے — لبیق لبیک لت لجاجت
درید درج وحید واقد — لہو سے اٹھتا دھواں تو دیکھو

(تحریک، ستمبر 1968)

وقت بھی بن جاتا ہے اور اس طرح ایک ایسے مثلث کی تکمیل ہوتی ہے جس میں شاعر اور قاری دونوں زمانے کا عمل اظہار و ابلاغ کے مسئلے میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔ پرانی شاعری کے بعض نمونے اپنی معنویت کے باوجود موجودہ عہد کے کسی قاری کے نزدیک محض اس لیے بھی مہمل ہو سکتے ہیں کہ وہ ان تہذیبی علامتوں اور فکری دھاروں کا علم نہیں رکھتا جو ان نمونوں کی تشکیل میں دخیل رہے ہیں۔ اسی طرح موجودہ عہد کی شاعری کو سمجھنے کے لیے زندگی کے تضادات، پیچیدگیوں اور متعلقات کا علم بھی ضروری ہے۔ جب پرانی شاعری کو سمجھنے کے لیے بعض اوقات اس زمانے کی فکری روایت، تہذیبی رموز اور مروجہ علمی اصطلاحوں کو جاننا ضروری تھا تو آج کی شاعری بھی نئے مسائل کے ادراک اور نئی معلومات سے واقفیت کی شرط قاری پر عائد کر سکتی ہے۔ معنی کی نئی سطحوں تک پہنچنے کے لیے علم اور استعداد کی ناگزیر حدوں تک رسائی پہلے بھی ضروری تھی اور آج بھی ہے۔ یہ اعتراض کہ موجودہ عہد کی شاعری اپنی روایت سے الگ ہو کر مغربی روایات کا اثر قبول کرنے کے باعث ناقابل فہم ہے ذہنی کاہلی اور معذوریوں کی دلیل ہے۔ اردو کی شعری روایت کا آغاز ہی ایرانی اور عربی تہذیب کی بنیادوں پر ہوا۔ ہماری تہذیبی اور ذہنی زندگی میں مغرب کا عمل دخل بیسویں صدی کے خودسر نوجوانوں کی بے راہ روی کا نتیجہ نہیں۔ یہ ایک تاریخی حقیقت اور تہذیبی جبر ہے۔ مولانا حالی کو اسی تصور کی اشاعت کے لیے مقدمہ پیش کرنا پڑا تھا۔ تہذیبی سانچوں اور تبدیلیوں کا اثر ذہن اور فکر کے وسیلے سے زندگی کے تمام شعبوں پر پڑتا ہے چنانچہ معنی اور بیان بھی اس اثر سے آزاد نہیں۔ مولانا محمد حسین آزاد فرماتے ہیں:

> ''جس طرح قومیں بڑھیں، چڑھیں، ڈھلیں اور فنا ہو گئیں، اسی طرح زبانوں کا عالم ہے کہ اپنے الفاظ کے ساتھ آباد ہے۔ وہ اور اس کے الفاظ پیدا ہوتے ہیں۔ ملک سے ملک سفر کرتے ہیں، حروف و حرکات اور معانی کے تغیر سے وضع بدلتے ہیں، بڑھتے ہیں، چڑھتے ہیں، ڈھلتے ہیں اور مر بھی جاتے ہیں۔''
>
> (سخن دان فارس)

معانی کے ایسے پیکر جن کا رشتہ کسی دور کی تہذیب سے گہرا ہو اور جس کے بغیر ان کی انفرادیت ختم ہو جائے، بدلی ہوئی تہذیبی زندگی میں زیادہ کارآمد نہیں ہو سکتے۔ موجودہ عہد کی شاعری کا غالب رجحان کسی بھی بندھے ٹکے انسانی یا مابعدالطبیعیاتی نظام سے بے تعلقی کا ہے۔

اسی لیے آج کی شاعری، کم وبیش ہر زبان میں، جنوں کی ایک زیریں لہر سے وابستہ ہے جو خرد کی منافقت اور بے حصولی کا ردعمل ہے۔ اس طرز فکر کا اظہار شاعری کی زبان میں تبدیلیوں، پیکروں کی شکست و ریخت، اور آہنگ کے انوکھے تجربوں سے بھی ہوا ہے اور اس کی دلیل یہ ہے کہ ''نئے اور عظیم'' موضوعات پیدا ہوں گے تو بنی بنائی زبان کے ڈھانچے کو سخت صدموں سے گزرنا پڑے گا۔ یہ رویہ جسے افتخار جالب لسانی تشکیل کہتے ہیں فکری معروضوں کو زبان میں اس طرح حل کرنے سے عبارت ہے کہ لفظ شیئت حاصل کر لیں۔ یعنی لفظ شے کی علامت محض نہ رہ جائے بلکہ 'ٹھوس جسمیت' سے ہم کنار ہو جائے۔ اس طرح لفظ بیان کا جزو ہو کر بھی ایک منفرد کلی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اس نکتے کی وضاحت افتخار جالب نے منٹو کی کہانی 'پھندنے' اور فیض کی نظم 'آہستہ' (ایک منظر) کے حوالے سے یوں کی ہے کہ اس نظم میں لفظ آہستہ اور منٹو کی کہانی میں کئی الفاظ[1] شیئت کا درجہ پا کر سماعت اور بصارت کی زد میں بھی آ جاتے ہیں۔ مثلاً فیض کی نظم دیکھیے:

ره گزر، سایے، شجر، منزل دور، حلقۂ بام
بام پر سینۂ مہتاب کھلا آہستہ،
جس طرح کھولے کوئی بند قبا آہستہ،
حلقۂ بام تلے سایوں کا ٹھہرا ہوا نیل
نیل کی جھیل
جھیل میں چپکے سے تیرا کسی پتے کا حباب
ایک پل تیرا، چلا، ڈوب گیا آہستہ،
بہت آہستہ، بہت ہلکا، خنک رنگ شراب
میرے شیشے میں ڈھلا آہستہ
شیشہ و جام، صراحی، ترے ہاتھوں کے گلاب
جس طرح دور کسی خواب کا نقش

---

1 دو جملے مثال کے طور پر یہ ہیں:
اس کا باپ یوڈی کلون میں تھا جہاں اس کا ہوٹل اس کی لیڈی اسٹنوگرافر کا سر سہلاتا تھا۔ اس کی ممی دوسرے کمرے میں تھی۔ ڈرائیور اس کے بدن سے موبل آئل پونچھ رہا تھا۔

آپ ہی آپ بنا اور مٹا آہستہ
دل نے دہرایا کوئی حرف وفا آہستہ
تم نے کہا آہستہ
چاند نے جھک کے کہا
اور ذرا آہستہ

یہاں آہستہ کی تکرار نظم کی حرکیت کے دھیمے پن کا صوتی اور بصری ادراک بھی مہیا کرتی ہے۔ الفاظ پر خیال یا جذبے کا دباؤ نہیں۔ ہر لفظ اپنے سے پہلے اور بعد کے لفظ کے آہنگ سے متعین ہوکر خود مختار کل بن جاتا ہے اور ساتھ ہی ساتھ آہستگی کے اس پورے عمل کو آگے بڑھاتا ہے جسے اس نظم میں پیش کا گیا گیا ہے۔ شیئیت کے ایک نو دریافت تصور کے باوجود فیض کی یہ نظم شعری ہیئت کا ایسا تجربہ نہیں جو اپنے تاثر میں سمجھ دار قاری کے لیے کوئی پیچیدگی رکھتا ہو۔ وجہ یہ ہے کہ نظم کا کوئی لفظ لسانی تسلسل سے الگ نہیں۔ اس کے برعکس افتخار جالب کی نظم قدیم بنجر جس کے اظہار کی نفسیات کو شاید واضح کرنے کے لیے 'نفیس لامرکزیت اظہار' کا عنوان بھی دیا گیا ہے اپنی ہیئت کے لحاظ سے عام طور پر ایک عجوبہ یا معمہ سمجھی جاتی ہے۔ ماخذ کی موجودگی میں یہ کہنا ہٹ دھرمی ہوگی کہ افتخار جالب کا شعری عمل اظہار کے اس خودساختہ اصولوں سے الگ ہوکر کسی صیغۂ اظہار کے استعمال پر قادر نہیں۔ افتخار جالب کی پیچیدگی اور انوکھے پن کا بنیادی سبب یہ ہے کہ وہ اردو کی مروجہ شعری اور لسانی روایت سے الگ ہوکر بھی اپنے اظہار کی صلاحیت رکھتے ہیں۔ 'نفیس لامرکزیت' کا آہنگ غم انگیز طنز سے مملو، رواں دواں، درشت اور پرشور ہے اور دیدہ و دل کے صحرا میں اڈتے ہوئے طوفانی بگولوں اور ذہنی تناؤ اور انتشار سے مماثل ہے۔ عطف اور اضافتوں سے حتی الامکان گریز کے باعث اس نظم کی لسانی ہیئت بے مرکز غیر تدریجی اور ذہنی چھلانگوں سے ہم آہنگ نظر آتی ہے۔ بیش تر الفاظ کلی طور پر خود مختار اکائیوں کی حیثیت رکھتے ہیں۔ اس طرح لفظوں کی شخصیت اندر سے بھی بدلی ہے اور نئے تلازمات سے لفظوں کے درمیان نئے رشتے قائم ہوئے ہیں۔ شاعری کے مروجہ اسالیب کے برعکس اس نظم میں اکثر الفاظ بیان کے تسلسل کا جبر قبول نہیں کرتے اور اپنے ماقبل اور مابعد لفظوں کی روشنی میں واضح ہونے کے بجائے اظہار کی آزادانہ وحدت رکھتے ہیں۔ بیش تر الفاظ کی حیثیت ایک تار میں بندھے ہوئے برقی قمقموں کی ہے جن کی مجموعیت روشنی کا ایک وسیع اور عظیم تاثر پیدا کرتی

ہے لیکن یہ قمقمے اپنا منفرد وجود اور پہچان بھی رکھتے ہیں۔ اس نظم میں اظہار کی لامرکزیت ذہنی اور روحانی لامرکزیت کے تہذیبی المیے کی علامت ہے اور سوچنے کا عمل یکے بعد دیگرے اشارات اور پیکروں یا ان کے حوالے سے مختلف پیکروں کی دریافت کا عمل ہے۔ ایک تہذیبی اکائی کے بکھرنے کا ردعمل جس ذہنی تناؤ اور اعصابی تشنج کو پیدا کرتا ہے اس کی ترسیل کے لیے نظم میں منتشر لفظی اکائیوں کی تنظیم کی گئی ہے۔ ایک اقتباس دیکھیے:

نقیب گویائی حرف زبان بالارادہ سبقت کہ شرف ذومعنی آرتھوپیڈک

اتحاد انضمام بے ڈھب بجز

کراہت عدم تشدد کہ دانت کھانے کے اور ہوتے ہیں، برسرعام لعن

طعن، اس کے منہ پر تھوکو،

نفیس فسق و فجور کی ڈالیوں نے ہیبت سے چمٹے پتوں کا نرم تازہ کلوروفل

اس طرح نگلنا شروع کیا ہے؛

سفید میگنولیائی غنچے دھڑوں پہ دہشت زدہ سراسیمہ بے ارادہ گڑے

ہیں؛ دل کو

مآل کم تر کا پیسی رس روگ، گھن سرایت، برادہ

تجویز ہو رہی ہے دبا دیا جائے

مزاج کی رونقیں نفاست وسیلے قانون صاف ستھرا رکھیں گے، بنجر

قدیم ذرے گلو و گفتار میلے کرتے

رہے ہیں؛ فٹ پاتھ منضبط شہری زندگی۔ کے علامیے کنکریٹ روشن

مبادا تعبیر چھینتے تند تنگ مبحث کا آرتھرائٹس فساد

پٹھوں کی اینٹھ

تلخی دہن مزا کرکرا

قدامت پسند کابوس شیشہ در شیشہ

شیفتہ دوالہ سیاہ سورج کے عین نیچے

گرد باد تکذیب میں اڈ کر تباہ ویران ہوتا رہتا ہے

گاہے چورا ہے میں چکا چوند مندمل زخم

خوف ناک گنبھیر چشم بددور تیرہ محبس

حرام مغز امتحان میں ہے

تجزیے میں صوتی اور لسانی طریق کار سے اکثر مفید نتائج برآمد ہوتے ہیں اور بیش تر صورتوں میں اس عمل سے نقصان صرف شاعری کو پہنچتا ہے مثلاً ناسخ کے شعر:

اگر ہو پھاہا سمندر یقیں ہو خاک دم میں جل کر

کہیں جسے آفتاب محشر کھرنڈ ہے داغ آتشیں کا

میں قطع نظر مجموعی آہنگ کی خرابیوں کے "کھرنڈ کا لفظ تجربے کے غم انگیز تاثر کو غارت کر کے مضحک بنا دیتا ہے لیکن افتخار جالب کی اس نظم کو سمجھنے کے لیے قاری پر یہ شرط عائد ہوتی ہے کہ وہ نظم کے مجموعی آہنگ اور الفاظ کے حوالے سے اس طوفان بہ دوش فکر کی نفسیات کو سمجھنے پر بھی قادر ہو جس کی بنیاد پر اس نظم کا مرکزی تاثر وجود میں آیا ہے۔ یہاں قاری کو اس راستے سے ابتدا کرنی ہوگی جسے پاؤنڈ Biological Method کہتا ہے اور جسے اس نے (ABC of Reading میں)، اگاسی اور مچھلی (AG Assiz and the Fish) کی حکایت سے واضح کیا ہے یعنی پیش پا افتادہ مفروضات اور شعری مسلمات سے آزاد ہو کر نظم کی ہیئت اور آہنگ پر پوری توجہ مرکوز کرنی ہوگی اور ہر لفظ یا پیکر (Slide) کو دوسرے لفظ یا پیکر کے تقابل میں یکے بعد دیگرے سمجھتے ہوئے معانی کی سطحوں تک پہنچنا ہوگا۔ شاعر یہ کہنا چاہتا ہے کہ پرانا تہذیبی معاشرہ جس نے اپنے جنسی اور جذباتی تعیش کے لیے منافقانہ کوششوں سے ایک عجیب وغریب ذومعنی اخلاقی ضابطہ تیار کیا تھا، نئی تہذیب کی ملمع کاری اس کی توسیع ہے۔ اس طرح قدامت 'نئے' پر مسلط فرسودہ ذہنی نظام اور قوانین کی شکل میں ابھی جذباتی سطح پر زندہ ہے اور 'حال' میں 'ماضی' کی عیش کوش زندگی گزارنے والے ایک حلقے کی سازش سے نیا معاشرہ آزاد نہیں ہو سکا ہے۔ قدامت پسندی کے سایے نے نئے معاشرے کے دل و دماغ کو اپنے تحفظ کے لیے دبوچ رکھا ہے۔ لیکن نئے زاویۂ نظر اور نئی توجیہوں کے باعث اندر ہی اندر کھولتے ہوئے فکری اور جذباتی لاوے سے اندیشہ ہے کہ تہذیبی تصنع اور ملمع کاری یا منافقت کا سارا سحر بکھر نہ جائے اور اس طرح فرسودگی کا نشہ بکھر کر اسے نئی تلخیوں سے بدمزہ نہ کر دے۔ قدیم بنجر کی گرفت نے 'نئے' کو تمام ذہنی اور جذباتی مراکز سے محروم کر کے ریزہ ریزہ بکھیر دیا ہے۔ جنوں کی قدریں کھوکھلی ہیں اور عقل و علم کے سورج سیاہ کہ ان کی روشنی باطن کو منور نہیں کر پاتی۔ جھوٹ اور فریب شکستگی کی

آندھیوں میں 'نیا' اپنا انجر پنجر بھی کھوتا جا رہا ہے۔ سائنسی تہذیب کی چمک دمک ایک لمحے کے لیے اس کی روح کے زخموں کو مندمل کرتی ہے۔ پھر وہی بھیانک ویرانی او.کالی فصلیں اس کے حواس پر حاوی ہو جاتی ہیں۔ گناہوں سے بوجھل گم کردہ راہ ذہن ابھی امتحان میں ہے۔ افتخار جالب کی یہ نظم بھی قاری کو ابلاغ کے امتحان سے دو چار رکھے گی تاوقتیکہ وہ رسمی شاعری کے سحر اور اس کی وجدانی، فکری ورلسانی فضا سے باہر آ کر اسے سمجھنے کی کوشش نہ کرے۔ مشاعروں کی روایت، عشقیہ موضوعات کی وبا، ادب کے تفریحی تصور اور اصلاحی وافادی شاعری کے غلغلے نے اردو کی شعری روایت کے بیش تر حصے اور قارئین کی اکثریت کو اوسطیت کے ایسے مرض میں مبتلا کیا ہے جسے تسلیم کرنے میں قاری اپنی ذہنی صحت کی توہین سمجھتا ہے۔ تخلیقی عمل بعض اوقات معجزہ کار بھی ہوتا ہے لیکن مجھے شک ہے کہ مناسب ذہنی تربیت، علمی پس منظر اور اعلا تفکر کی قوتوں کے بغیر بھی غیر معمولی شاعری ہو سکتی ہے۔ (یہاں اچھی لیکن معمولی اور غیر معمولی کے فرق کو سمجھنا ضروری ہے) اسی طرح اعلا یا غیر رسمی شاعری کی تفہیم کے تقاضے بھی ہوتے ہیں۔ دشواری یہ ہے کہ معمولی تعلیم سے بہرہ ور شاعر بھی یہ ماننے پر تیار نہ ہوگا کہ سمجھ میں نہ آنے والی شاعری یا فنی اظہار کی نئی ہیئتیں اس کی ذہنی دست رس سے دور بھی ہو سکتی ہیں اور لطیفہ یہ ہے کہ وہی قاری اس اعتراف میں نہیں جھجکتا کہ تیسرے درجے کی ایک مشین کا عمل اس کی سمجھ سے باہر ہے۔ یہاں وہ مشین کو قصور وار نہیں ٹھہراتا۔ فرانس کے جو شعرا اعلا شاعری کو حماقت سے ہم رشتہ قرار دیتے تھے، غیر معمولی ذہانت اور علم رکھنے والے لوگ تھے اور ان کی ذہانت حماقت کی طرح انوکھی اور منفرد تھی۔ ان کے نزدیک حماقت علم کے بے روح منطقی استدلال کے خلاف جذباتی احتجاج کی علامت تھی چنانچہ شاعر ہو یا قاری، دونوں کے لیے اس تصور کی بنیاد پر حماقت کو ایک مسلک سمجھ بیٹھنا ہلاکت خیز ہوگا لایعنیت (Absurdity) اور ذہنی انتشار وانجماد (Confusion) کی بنیاد پر کسی مرتب نظریے (مثلاً زین بدھ ازم یا داداازم) کی تشکیل غور وفکر علم وادراک اور سوجھ بوجھ کی اعلا قوتوں کے بغیر آج تک نہیں ہوئی۔

جو قاری پرانی شاعری کے اعلا نمونوں کو سمجھنے کا دعویٰ کرتا ہے (ضروری نہیں کہ دعویٰ صحیح ہو) اور موجودہ عہد کی شاعری (بالخصوص نظمیہ) کو ناقابل فہم یا بے معنی قرار دیتا ہے اکثر بعض بنیادی حقائق کو فراموش کر دیتا ہے۔ ان حقائق کا تعلق شاعری کے اسالیب سے ہے۔ نئی نظم کی ہیئتیں بدل گئی ہیں۔ غزل کی روایت مستحکم ہے اس لیے نئی غزل تبدیلیوں کے باوجود اپنی روایت

کے سحر اور جبر سے نکل نہیں سکی۔ نظم اس مجبوری سے دوچار نہیں ہے۔ نئی شاعری کے آغاز سے پہلے اردو میں نظم کے جو اسالیب رائج تھے ان میں ایک تو غیر متعین یا منتشر اسلوب تھا، جس میں بند یا مصرعے شعری تجربے کی توسیع کے بجائے ایک ہی مرکز پر موضوع کے حوالے سے ایک دوسرے میں جڑے ہوتے تھے۔ دوسرا طریقہ مسلسل بیان کا تھا۔ تیسرے کی بنیاد منطقی تدریج پر تھی۔ یعنی ہر بند یا مصرعہ اپنے ماقبل کی منطقی توسیع کرتا ہوا موضوع کو منزل بہ منزل واضح کرتا جاتا تھا۔ نئی نظم کے فارم پر پچھلے صفحات میں کافی بحثیں ہو چکی ہیں۔ یہاں دہرانا فضول ہوگا۔ پرانی شاعرانہ لغت کو رد کر کے نئی لسانی تشکیل نے نئی نظم میں زبان کی نئی ہیئتیں بھی پیش کی ہیں۔ اگر پرانے اسالیب سے ذہنی اور جذباتی ہم آہنگی کے باعث قاری صرف انھیں کو سمجھنے کی عادت رکھتا ہے تو اظہار کی نئی شکلیں اور تخلیقی انفرادیت کے نئے تجربے اس کے لیے لازماً دشوار ہوں گے۔ ''نفیس لامرکزیت اظہار'' یا ہیئتی اور لسانی اعتبار سے اس جیسی دوسری نظموں پر یہ اعتراض بھی عائد ہو سکتا ہے کہ انھیں سمجھنے کے لیے اگر ایک ایک لفظ میں اتنی دشواری کے ساتھ معنی تلاش کیے جائیں تو کیا نظم قاری کو جمالیاتی تجربہ یا فنی تاثر بخشنے میں کامیاب ہو سکے گی۔ یہ مسئلہ یا ایسے تجربوں کی قدر و قیمت کا تعین اس مضمون کے دائرے سے الگ ہے۔ یہاں تجزیاتی عمل کی ان جہتوں پر بحث کی گئی ہے جن سے بہ ظاہر 'مہمل' نظر آنے والے تجربے بھی معانی کی ترسیل کر سکتے ہیں۔ جمالیاتی تجربہ بھی ایک اضافی اصطلاح ہے چناں چہ کپلر سے آئن سٹائن تک علوم ریاضی کے ماہرین ریاضی کے مسائل کو حل کرنا بھی ایک جمالیاتی تجربہ سمجھتے ہیں۔ ممکن ہے کہ جب ایسے شعری تجربے تجزیے کی عادتیت کا جزو بن جائے تو تفہیم کا دقت طلب عمل سہل ہو جائے اور ایسے تجربوں سے مانوس ہونے کے بعد قاری کے لیے ذہنی سفر کی دشواریاں اور طوالت مختصر ہوتے ہوتے معدوم ہو جائیں۔

ایک اور اہم بات یہ ہے کہ ذہنی قناعت، قدامت کے جبر کی وجہ سے سر میں گھومنے والی یا پسندیدہ قدروں کے تراشیدہ بتوں کی پرستش قاری کو اپنی دنیا میں مگن رکھتی ہے۔ باہر آنے سے وہ ڈرتا ہے کہ کہیں نئے تجربوں کی زد میں اس کے جذباتی سہارے اور بت ٹوٹ نہ جائیں اور جانے بوجھے راستوں سے نکل کر اسے ایک لازوال خلا میں بھٹکنا نہ پڑے۔ لیکن بدعت کا مفہوم مذہبی عقائد میں کچھ بھی ہو ادب میں تجربوں کا عمل بدعتوں کے بغیر نہیں ہوتا۔ تجربوں سے انکار کر کے قاری اپنی بنی بنائی شخصیت کا تحفظ کرتا ہے نئے معانی کی دریافت، حقائق کے نئے

انکشاف اور نئے حسی اور وجدانی تجربے قاری کو مطبوع تصورات کی نفی اور ذہنی روایت کے کچھ حصوں کی تردید پر بھی مجبور کر سکتے ہیں۔ احساس زیاں کا اندیشہ اسے نئے تجربوں کے حصول کی طرف بڑھنے ہی نہیں دیتا۔ اس کی جذباتی وابستگی اور خوف اسے یہ بھی نہیں سمجھنے دیتا کہ تجربے تاریخ و تہذیب کے فطری سفر کو آگے بڑھاتے ہیں۔ اگر ایسے قاری کے لیے نئی نظم معما ہے تو نئی نظم کے لیے بھی ایسا قاری 'حس و خبر سے عاری' وہ آئینہ ہے جس کے 'نابود کو ہست' بنانا شاعر کا نہیں خود قاری کا کام ہے۔ میراجی کا ایک مصرعہ ہے:

بربت کو اک نیلا بھید بنایا کس نے؟ دوری نے

انسان بجائے خود ایک بھید ہے اسی لیے شاعری بھی کبھی کبھی بھول بھلیاں بن جاتی ہیں۔ تخلیقی عمل کے بھید کو پانے کے لیے قاری کو، ذہنی لسانی اور وجدانی سطح پر شعری اظہار اور اپنے مابین دوریوں کو مٹانا پڑے گا۔ بہ صورت دیگر زندگی کا ایک اصول بہت واضح اور ابہام سے خالی ہے کہ دنیا کی ہر بات ہر شخص کے لیے نہیں ہوتی۔

○

(قاری سے مکالمہ: شمیم حنفی، پہلی اشاعت 1998، ناشر: مکتبہ لمیٹڈ، نئی دہلی)

ترسیل کا عمل

نئی شاعری کی تنقید میں، اظہار (expression)، افہام یا تفہیم (comprehenision) اور ترسیل (communication) کی اصطلاحات بہ کثرت استعمال کی جارہی ہیں۔ ان کے علاوہ ایک اور کثیرالاستعمال اصطلاح، ابلاغ، ہے۔ کچھ نقادوں کے نزدیک ابلاغ، ترسیل کی اور کچھ نقادوں کی نظر میں، افہام کی مترادف اصطلاح ہے۔ بعض نقاد، ترسیل کو ابلاغ کے ساتھ اس طرح استعمال کرتے ہیں، جس سے یہ گمان ہوتا ہے کہ وہ ابلاغ سے افہام تو مراد لیتے ہیں لیکن ترسیل کو اظہار کا نعم البدل سمجھتے ہیں۔ گویا جدید شعری تنقید میں ترسیل اور ابلاغ کی معنوی نوعیت کچھ یوں ہے:

1. ترسیل بمعنی اظہار
2. ترسیل بمعنی ابلاغ
3. ابلاغ بمعنی افہام
4. ابلاغ بمعنی ترسیل

تنقیدی اصطلاحات کی یہ صورتِ حال قاری کو ذہنی انتشار میں مبتلا کرتی ہے۔ اس لیے واضح طور پر ان کی معنویت کا تعین ہونا چاہیے۔

ترسیل اور ابلاغ کے اِس مروجہ معنوی انتشار کے علاوہ شمس الرحمٰن فاروقی نے کروچے کی تقلید میں، اظہار، کے عام مستعملہ معنوں سے انحراف کرتے ہوئے اُسے کچھ اور ہی معنی عطا کیے ہیں۔ لکھتے ہیں:

> ''اظہار کو میں کروچے کے مشہور معنی میں استعمال کرتا ہوں، جس کی رو سے اظہار، عرفان و آگہی کا ہم معنی ہے۔ کروچے آگہی کے دو منازل بتاتا ہے۔

ایک تو وجدان اور دوسری اظہار۔ جب ہم نے کسی چیز کو جان لیا تو گویا ہم نے
اپنے اوپر اس کا اظہار کرلیا۔'' (شعر کا ابلاغ (مشمولہ، لفظ و معنی ص96)

فاروقی نے یہ بات واضح نہیں کی کہ انھوں نے 'آگہی' کا لفظ کس انگریزی اصطلاح کے معنوں میں استعمال کیا ہے؟ میں سمجھتا ہوں یہاں ان کی مراد knowledge سے ہے اگر ایسا ہے تو کروچے نے آگہی کی دو منزلیں 'وجدان اور اظہار' نہیں بتائیں۔ اُس نے آگہی کی دو شکلیں قرار دی ہیں۔ ایک تو وجدانی آگہی intuitive knowledge اور دوسری تفکراتی یا منطقی آگہی logical knowledge لکھتا ہے:

"Knowledge has two forms: It is either intuitive knowledge or logical knowledge...

(بحوالہ پاٹن کر (جمالیات اور ادبی تنقید ص174)

کروچے کے یہ الفاظ اتنے واضح ہیں کہ ان سے کسی غلط فہمی کا شائبہ باقی نہیں رہتا۔ اُس نے 'اظہار' کو 'آگہی' کی الگ سے کوئی صورت نہیں بتایا بلکہ اُس نے 'اظہار' کو 'وجدان' ہی کے معنوں میں لیا ہے۔ اس کی نظر میں وجدانی آگہی ہی دراصل اظہاری آگہی ہے۔

"Intuitive knowledge is expressive knowledge.. to intuit is to express; and nothingless (nothing more, but nothing less) than to express." (ایضاً، ص180)

'اظہار' کے بارے میں کروچے کے خیالات کو میاں محمد شریف ان الفاظ میں واضح کرتے ہیں:

''اظہار دراصل علم وجدانی ہے یا وہ وجدان ہے جو اپنی اصلی وحدت کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے... اظہار وجدان ہے اور وجدان اظہار۔''

(جمالیات کے تین نظریے، ص71)

ان اقتباسات سے بخوبی اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کروچے نے 'اظہار' اور وجدان کی ہم معنویت ثابت کرنے پر زیادہ زور صرف کیا اور اس طرح اُس نے 'اظہار' کو ذہنِ انسانی کی خالص داخلی اور مجرد صفت بنا دینے کی کوشش کی۔ لیکن یہ تصویر کا ایک رخ ہے اور شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے مضمون 'شعر کا ابلاغ' میں اظہار کی اِس یک معنوی نوعیت کو ہی پیشِ نظر رکھا۔

کروچے نے اظہار کو ایک سے زائد معنوں میں استعمال کیا ہے۔

انگریزی لفظ expression عموماً ذہن میں موجود کسی خیال کے ظاہر کرنے یا اُس کی خارجی صورت گری کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے جس کا مطلب یہ ہوا کہ خیال کا ذہن سے ٹھوس شکل میں باہر آجانا اظہار ہے اور اس میں شاعر کے الفاظ، مغنی کے نغمے اور مصور کے کھینچے ہوئے خطوط سبھی کچھ شامل ہیں۔ کروچے اظہار کے ان عام مروجہ معنوں سے یقیناً اُس وقت انحراف کرتا نظر آتا ہے، جب وہ اظہار کو خالص داخلی عمل یا وجدان کا ہم معنی قرار دیتا ہے۔ لیکن ہر جگہ اُس کا یہ موقف قائم نہیں رہتا۔ کروچے نے نہ صرف یہ کہ اظہار کو خارجی صورت گری (manifestation or externalization) کے عام معنوں میں استعمال کیا ہے بلکہ اُس نے اظہار کو اُن معنوں میں بھی برتا ہے جن کے تحت کسی ایک چیز سے کسی دوسری چیز کی نمائندگی (representation) کرنے یا مراد لینے (signification) کا تصور وابستہ ہے۔ مثلاً چہرے کی بے رونقی یا زردی سے یا منہ سے 'ہائے' کے نکلنے سے احساس خوف یا احساسِ غم کا اظہار ہوتا ہے۔ عام طور پر فطری اشاروں (چہرے کی زردی وغیرہ) اور منہ سے ادا ہونے والے کلمات کی علامتیت بھی 'اظہار' کے معنوں میں شامل ہوتی ہے لیکن کروچے اپنے تصورِ اظہار میں سے فطری اشاروں کی خاموش معنویت کو خارج کرتا ہے اور صرف زبان ہی سے سروکار رکھتا ہے مگر چونکہ تمام فنون لطیفہ کلام کے محتاج نہیں ہوتے اور ان میں مکمل 'اظہار' موجود ہوتا ہے، اس لیے کروچے زبان کا دائرۂ عمل وسیع کر کے اُس میں انسانی خیالات کی ادائیگی کے جملہ مظاہر مثلاً شاعر کے الفاظ، موسیقار کی دھنیں اور مصور کی تصویریں بھی شامل کر لیتا ہے اور اس طرح اس خیال کا معترف نظر آتا ہے کہ 'ہر اظہار' کو بہرحال کوئی نہ کوئی معنی ظاہر کرنا چاہئیں اور یہ کہ 'اظہار' اور اُس کے معنی اکٹھا جنم لیتے ہیں۔'' (بحوالہ پاٹن کر (جمالیات اور ادبی تنقید ص 172)

اس کے معنی یہ ہوئے کہ اظہار اور معنی، دو مکمل وجود ہیں اور اظہار معنی کی کوئی ٹھوس شکل ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں کروچے اظہار اور وجدان کی ہم معنویت کے نظریے سے گریز کرتا ہوا نظر آتا ہے۔ لیکن چونکہ اُس نے اپنی کتاب 'جمالیات' کے ابتدائی حصے میں اظہار اور وجدان کی ہم معنویت اور یکسانیت ثابت کرنے پر پورا زور صرف کیا، اور اس طرح وجدان کا دائرۂ کار بہت بڑھا دیا، لہٰذا جب وہ زبان کے مسائل پر بحث کرتا ہے تو وہاں بھی اُس کا مخصوص جمالیاتی نقطۂ نظر سامنے آجاتا ہے اور یوں اُس کے خیال کے مطابق زبان اور فن کے نظریات کی بنیاد،

اور دونوں کے مسائل کی اساس یکساں نوعیت کی قرار پاتی ہے۔ وہ کلام کو فنی تخلیقات کی طرح احساسِ محض کا اظہار نہیں مانتا بلکہ نفسیات کے مکمل نظام کا اظہار سمجھتا ہے۔ وہ فنی تخلیقات کی طرح کلام کو بھی ایک وحدت، ایک مربوط و منظم کل، ایک تسلسل، اور ایک طرح کی تخلیق مسلسل کا نام دیتا ہے، جس کے کوئی قوانین نہیں ہوتے، اور کچھ ہوتے بھی ہیں اور وہ سطحی اور مصنوعی ہوتے ہیں، یہ ایک ذوقی چیز ہوتی ہے جس میں تکرار کی کوئی گنجائش نہیں، اس میں ہر لحہ نئے نئے اظہار کا امکان موجود رہتا ہے کروچے چونکہ وجدان کو اظہار کہتا ہے، اس لیے ہر فنی تخلیق بحیثیتِ کل اظہار ہوئی اور فنون اور زبان کی مشترک بنیاد کی وجہ سے خود زبان بھی اظہار یا وجدان کی ہم معنی ہو جاتی ہے اور یہ وجدان کا دائرہ عمل بڑھا دینے کا نتیجہ ہے۔ اس پہلو پر بحث کرتے ہوئے میاں محمد شریف رقم طراز ہیں:

''وجدان کے اِس وسیع دائرے کے اثبات کے لیے کروچے کلام اور فکر کے روابط پر ایک بحث چھیڑ دیتا ہے۔ اُس کا کہنا ہے کہ: تکلم منطقی تفکر کے مترادف نہیں بلکہ منطقی تفکر ہی دراصل تکلم ہے: بہ الفاظِ دیگر ہر منطقی خیال وجدان ہے۔ جس حد تک اس کا اظہار کالم کے ذریعہ ہو، اگرچہ ہر وجدان منطقی خیال سے عبارت نہیں۔'' (جمالیات کے تین نظریے (ص 102)

اس سے واضح ہوتا ہے کہ کروچے کے نزدیک تفکر و تعقل (intellect) منطق (logic) اور ادراک (perception) وغیرہ سب ہی کچھ وجدان کے مظاہرین بن جاتے ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ یہ سب وجدان ہی کے ہم معنی ہیں اور ان میں اور وجدان میں کوئی فرق نہیں جب کہ اس سے پہلے ہم یہ دیکھ چکے ہیں کہ اُس کے خیال کے مطابق آگہی کی دو شکلیں ہیں۔ یعنی وجدانی آگہی اور منطقی آگہی۔ اوّل الذکر تخئیل کے ذریعہ حاصل ہوتی ہے اور موخر الذکر تعقل کے وسیلے سے اور اس سے یہ نتیجہ حاصل ہوتا ہے کہ وجدان اور ادراک یا منطق یا تعقل وغیرہ میں فرق ہے۔ لہٰذا وہ وجدان اور ادراک کے اس فرق کو واضح بھی کرتا ہے۔ یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ادراک اور انفرادی فیصلے میں مماثلت ہوتی ہے۔ انفرادی فیصلے میں ہمیشہ یہ دلیل کارفرما ہوتی ہے کہ اُس کا (یعنی انفرادی فیصلے کا) موضوع وجود رکھتا ہے جو کچھ وجود ہی نہیں رکھتا ہم اُس کے بارے میں کوئی فیصلہ صادر نہیں کر سکتے۔ ادراک واقعی حقیقت کی آگہی ہے (اور) جو چیز کہ حقیقی ہے اُس کی تفہیم ہے اور جہاں تک کہ وجدان کی سچی فطرت کا تعلق ہے تو اُس کے لحاظ سے حقیقت

اور غیر حقیقت کے مابین تفریق کرنا زائد اور ثانوی بات ہے۔ ادراک یقینی طور پر وجدان ہوتا، لیکن یہ اس سے بھی زیادہ ہے کیونکہ وہ چیز جو کہ درک کر لی گئی ہے یہ (یعنی ادراک) اس کے وجود کی توثیق کرتا ہے۔ وجدان اس کے برعکس حقیقت کے ادراک کی ایک وحدتِ لاینفک اور امکان کے سادہ پیکر کا نام ہے۔" (بحوالہ پاٹن کر (جمالیات اور ادبی تنقید ص 177)

ایک طرف تو کروچے کے سوچنے کا یہ ڈھنگ ہے جس کے مطابق ادراک حقیقی اور غیر حقیقی موجود کے مابین فرق اور حقیت کی تفہیم کرنے کی صلاحیت ہے اور اس تفریق کو مٹا دینے کا نام وجدان ہے۔ گویا ادراک کی عمارت حقیقت تعمیر ہوتی ہے جب کہ وجدان محض تجرید پر انحصار کرتا ہے لیکن جب وہ دوسری طرف جمالیات جیسے مجرد عمل کو لسانیات کے ٹھوس عمل سے آمیز کر دیتا ہے تو اُس کا سارا نظامِ فکر تضاد کا شکار بن جاتا ہے۔ اس سلسلہ میں میاں محمد شریف کا یہ تبصرہ قابل غور ہے:

"اگر کروچے کا یہ موقف (یعنی زبان اور اظہار کی ہم معنویت) درست ہے تو اس نے ادراک اور وجدان نیز فکر اور وجدان میں جو تفریق کی ہے وہ برقرار نہیں رہتی۔ اس کی رائے میں خیال یا فکر زبان ہے اور زبان اظہار یعنی وجدان ہے، پس فکر وجدان ہے... اب چونکہ ادراک میں کوئی چیز غیر وجدانی نہ رہی لہٰذا یہ بھی وجدان ہی ہے، پس خیال اور وجدان کا امتیاز نیز وجدان و ادراک کا امتیاز بالکل اٹھ گیا۔ کروچے نے ادراک اور فکر و خیال کا جو نظریہ پیش کیا ہے، وہ بعض امتیازات قائم کرتا ہے اور اس کا نظریۂ زبان ان امتیازات کو مٹا دیتا ہے۔ اس طرح بہ یک وقت دو متضاد نظریے پیش کرنے سے اس کا نظامِ فکر اجتماعِ ضدین کی مثال بن جاتا ہے۔"

(جمالیات کے تین نظریے، ص 103-102)

جمالیات اور لسانیات کے مابین ایک زیریں رشتے کی تلاش کا سبب دراصل اس کا فلسفۂ اظہار ہی ہے وہ چونکہ اظہار کو وجدان کا مترادف قرار دیتا ہے، اور زبان بھی اظہار کی محتاج ہوتی ہے، اور اظہار کے اس وصف کے علمبردار ہونے کے ناطے، وہ جمالیات سے الگ نہیں ہوتی۔ کروچے کے اس نظریے سے دونوں علوم میں مطابقت بہرحال ہر سطح پر ثابت نہیں کی جاسکتی

کیونکہ دونوں کے حدود و امکانات الگ الگ ہیں۔ دونوں کی یکسانیت ظاہر کرنے کے سلسلہ میں اُس کی یہ دلیل ہے:

''درحقیقت، اگر لسانیات، جمالیات سے کوئی مختلف سائنس ہوتی، تو وہ (یعنی لسانیات) اظہار کو۔ جو یقیناً ایک جمالیاتی صداقت ہے، اپنا مقصد قرار نہ دیتی اس کا مطلب (یعنی جمالیات اور لسانیات کو الگ الگ سمجھنے کا) یہ ہوا کہ ہم زبان کو اظہار ماننے سے انکار کرتے ہیں۔ لیکن آوازوں کی ادائیگی، جو کچھ اظہار نہیں کرتی، زبان نہیں ہے۔ اظہار کے مقاصد کے لیے زبان ملحوظ آوازوں پر مشتمل، متعینہ اور منظم ہوتی ہے۔''

(بحوالہ پاٹن کر (جمالیات اور ادبی تنقید، ص 182)

اس اقتباس پر بحث کرتے ہوئے پاٹن کر نے لکھا ہے:

''یہ دلیل اظہار (لسانیاتی مفہوم میں) اور اظہار (وجدان کے معنی میں) کے مابین ایک مغالطے کی مظہر ہے۔ یہ کہا جاسکتا ہے کہ لسانیات اظہار 1 کو اپنا مقصد قرار دیتی ہے۔ اور جمالیات اظہار 2 کا مطالعہ کرتی ہے۔ مثال کے طور پر مندرجہ ذیل الفاظ پر محولہ بالا اقتباس کی روشنی میں غور کیجیے۔''

''لیکن آوازوں کی ادائیگی، جو کچھ اظہار نہیں کرتی، زبان نہیں ہے۔''

یہ الفاظ واضح طور پر اس امر کی وضاحت کرتے ہیں کہ زبان اس وقت تک زبان نہیں کہلاتی جب تک کہ وہ کسی معنی کا اظہار نہ کرے۔ لیکن یہ چیز وجدان کے مسئلہ سے کوئی تعلق نہیں رکھتی اور 'جمالیات' (کروچے کی کتاب کا نام) کا ابتدائی حصہ یہ واضح کرتا ہے کہ 'جمالیات' وجدان کے معنی میں، اظہار کے سائنس ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ باوجود اس کے کہ جمالیات اور لسانیات دونوں ہی اظہار کو اپنے اپنے مقاصد کے لیے استعمال کرتے ہیں، تاہم دونوں علوم کوئی باہمی یگانگت نہیں رکھتے کیونکہ دونوں میدانوں میں اظہار دو الگ الگ معنوں میں استعمال ہوا ہے۔'' (جمالیات اور ادبی تنقید، ص 182)

'اظہار' کی معنویت کے مسئلہ پر کروچے کے خیالات ایک ایسا چیستاں بن جاتے ہیں جسے سلجھانا، جوئے شیر لانے سے کم نہیں ہے۔ ایسی صورت میں عافیت کی ایک ہی شکل ہے کہ یہ

تسلیم کرلیا جائے کہ کروچے نے اظہار کے دو مختلف معنی لیے ہیں۔ ایک کا تعلق لسانیاتی خارجی صورت گری سے ہے (یعنی اظہار 1) اور دوسرے کا وجدان سے یعنی اظہار 2 اور ان دونوں کو خلط ملط کر کے اُس نے اپنا نظامِ فکر متضاد بنا دیا ہے۔ کیونکہ وہ دونوں طرح کے 'اظہار' کے باہمی رشتے کی صراحت کرنے سے قاصر رہا ہے۔

اب مسئلہ یہ ہے کہ وہ جب 'اظہار' کو فن یا تخلیق سے متعلق کرتا ہے تو اُس وقت اس کی مراد اظہار 1 سے ہوتی ہے یا اظہار 2 سے یا دونوں سے--؟

ان بنیادی سوالوں سے ڈاکٹر آر بی، پاٹن کرنے بڑی تفصیلی، مدلل اور نتیجہ خیز بحث کی ہے، اس سلسلہ میں اُن کے اخذ کردہ نتائج بڑے اہم اور قابلِ غور فکر ہیں:

"کروچے آرٹ کو بعض اوقات اظہار 1 کے متوازی قرار دیتا ہے اور کبھی اظہار 2 کے۔ یہ مغالطہ محض سطحی نہیں ہے۔ 'اظہار' کی اصطلاح میں دو مختلف فنی نظریے مضمر ہیں۔ یہ نظریہ کہ آرٹ اظہار 2 ہے، دراصل فلسفی کروچے کے نزدیک اہم ہے، جو جمالیاتی فن میں خاص طور سے اس امر پر زور دیتا ہے کہ احساسات کا تعلق غیر مادیت (spirituality) سے ہے۔ دوسرا نظریہ کہ آرٹ اظہار 1 ہے، اُس کروچے کے نزدیک اہم ہے، جو ایک فنی نقاد ہے اور ایک مشکل اور پیچیدہ مسئلہ کو فنی تنقید کی گرفت میں لانا چاہتا ہے۔ کسی خاص محل پر کروچے کے، اظہار، استعمال کا تعین دراصل اُس مخصوص نظریے سے ہوتا ہے، جو اُس کے ذہن میں اُس خاص لمحے میں موجود ہو۔ بعض اوقات یہ دونوں نظریے اُس کے ذہن میں اس تیزی سے ایک دوسرے کے تعاقب میں رہتے ہیں کہ ایک ہی جملے میں ان کے اختلاط باہمی سے ایک کاواک سا پیدا ہو جاتا ہے۔ یہی اختلاط قاری کے لیے بے حد انتشار کا سبب بنتا ہے۔"

(جمالیات اور ادبی تنقید (ص 187-186)

کروچے کے فلسفۂ اظہاریت سے پیدا ہونے والی ان الجھنوں کے پیشِ نظر، شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ خیال کہ:

"جب ہم نے کسی چیز کو جان لیا تو گویا ہم نے اپنے اوپر اس کا اظہار کرلیا۔"

کسی بھی طرح تخلیقی عمل کی تنقید کے لیے قابلِ قبول اصول نہیں بن سکتا۔ کیونکہ تنقید میں

اظہار، ایک معروف اصطلاح ہے۔ محض تجریدِ ذہنی کا انعکاس نہیں۔ فنی تخلیق میں 'اظہار' کسی نہ کسی ٹھوس شکل کا محتاج ہوتا ہے۔ چاہے وہ شاعر کے الفاظ ہوں، یا مغنی کے سُر اور تال سے لیس نغمے یا مصور کے کھینچے ہوئے خطوط۔ ان وسیلوں کے بغیر 'اظہار' موثر شکل اختیار نہیں کر سکتا۔ فاروقی نے کروچے کے ادبی نقاد کے منصب کو نظر انداز کرتے ہوئے فلسفی کروچے کے اظہار2 کو جس کے معنی وجدان کے ہیں، تخلیقی عمل کی پہلی منزل یعنی 'آ گہی کی تجریدی کل' قرار دیا ہے۔ جس کے معنی یہ ہوئے کہ فاروقی 'اظہار' کو آ گہی کی ٹھوس شکل، یعنی الفاظ، سے متعلق نہیں کرتے۔ ان کی نظر میں یہ 'ٹھوس شکل' اصطلاحاً 'ترسیل' ہے گویا اس طرح فاروقی نے عام مستعمل اصطلاح 'اظہار' کی جگہ 'ترسیل' کو بٹھا دیا جس سے یہ تو واضح ہو جاتا ہے کہ وہ دونوں اصطلاحوں کی معنوی نوعیت میں فرق کرتے ہیں جب کہ کچھ نقاد ان کے معنوں کو خلط ملط کر دیتے ہیں۔ مجھے اختلاف صرف اس بات سے ہے کہ فاروقی کی نظر میں تخلیقی عمل کی پہلی منزل، 'اظہار' (تجریدی یا وجدانی آ گہی کے ہم معنی قرار دیے جانے کی وجہ سے) ہے اور دوسری منزل، ترسیل، ہے، عام طور پر یہ سمجھا جاتا ہے کہ تخلیقی عمل کی پہلی منزل تجریدی یا وجدانی آ گہی (اس کے معنوں میں اظہار شامل نہیں) ہے اور دوسری منزل اظہار ہے۔ 'اظہار' کو تخلیقی عمل کی پہلی منزل اس وقت تک تسلیم نہیں کیا جا سکتا، جب تک کہ ان سوالوں کا تشفی بخش جواب نہ ملے کہ کروچے کی نظر میں اظہار1 اور اظہار2 کے مابین کیا رشتہ یا فرق ہے—؟ اور یہ کہ آرٹ کے معاملے میں وہ ان دونوں میں سے کس کا انطباق کرتا ہے؟

اس کے علاوہ اگر یہ بھی فرض کر لیا جائے کہ کروچے کی نظر میں اصل اظہار، اظہار2 ہی ہے اور اسی کو وہ آرٹ سے وابستہ کرتا ہے تو یہ بات پھر بھی غور طلب ہے کہ اُردو تنقید میں 'اظہار' کے ان مخصوص (اور پیچیدہ بھی) معنوں کا، اطلاق کہاں تک مناسب ہے؟ اس بات سے شاید شمس الرحمٰن فاروقی انکار نہ کریں گے کہ اردو زبان علمی اور تنقیدی مباحث کے مکمل اظہار کے معاملے میں یوروپی زبانوں (خصوصاً انگریزی، فرانسیسی اور جرمن) کے بہ نسبت بہت کم مایہ ہے۔ علمی اور تنقیدی اصطلاحات کی، عبرت ناک کمی، کا احساس قدم قدم پر خیال اور دلیل، کو مجروح کرتا ہے۔ اصطلاحوں کی 'معنوی تحدید' اُن زبانوں میں تو شاید مناسب سمجھی جائے جن میں آسانی سے مترادف اصطلاحات دستیاب ہو جاتی ہیں۔ لیکن جن زبانوں میں پہلے ہی اصطلاحوں کی کمی ہو، اُن میں معنوی تحدید کا رجحان کم مائیگی کے احساس کو مزید

تقویت پہنچاتا ہے جب کہ اس کے پیچھے کوئی معقول جواز بھی نہ ہو۔ اس لیے مناسب یہی ہے کہ اُردو کا قاری، جن اصطلاحوں کو جن معنوں میں سمجھتا ہے، اُن کو انھیں معنوں میں استعمال کرنا چاہیے۔

ممکن ہے شمس الرحمٰن فاروقی یہ کہیں کہ اب تک قاری 'اظہار' کے جو معنی سمجھتا ہے، آگے چل کر وہ ترسیل کے وہی معنی لینے لگے گا اگر 'ترسیل' کی اصطلاح اُن معنوں (یعنی اظہار کے) میں رائج کردی جائے۔ میں اسے ناممکن تو نہیں کہتا، لیکن اِس عمل سے ایک نقصان یہ ہوگا کہ 'ترسیل' کی معنوی تحدید ہوجائے گی۔ ایسی صورت میں فنکار کی وجدانی آگہی سے لے کر اُس کے اظہار اور قاری کے افہام تک کے پورے عمل اور اُس کے مجموعی معنوں کو سمیٹ لینے والی، کس اصطلاح سے ترسیل کا تبادلہ کریں گے ——؟ (اس سوال پر بحث آگے آئے گی)

ان امکانات اور خدشات سے قطع نظر 'شعر کا ابلاغ' والے مضمون کو چھوڑ کر —— خود شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنے دوسرے مضامین میں 'اظہار' کو کن معنوں میں استعمال کیا ہے؟ جہاں تک میں سمجھ سکا ہوں، باقی تمام مضامین میں فاروقی نے اظہار کے وہی معنی لیے ہیں جو عام طور پر مروج ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

> 1. ''ترسیلِ خیال کا ذریعہ اگر مشکل ہے تو کوئی ہرج نہیں... اس کی ترسیل اچھی طرح ہوئی ہے... تجربہ توانا ہے لیکن ذریعۂ اظہار کافی نہیں... ادب کا مقصد ترسیلِ خیال کے بعد پورا ہوجاتا ہے۔''
>
> (ادب پر چند مبتدیانہ باتیں (لفظ و معنی ص 29-28)

اس سے پہلے کہ شمس الرحمٰن فاروقی کے یہاں 'اظہار' کے استعمال کی کچھ اور مثالیں دیکھیں، یہ مثال ایک نیا سوال کھڑا کرتی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی نظر میں اظہار تجریدی یا وجدانی آگہی کا نام ہے اور اس کی ٹھوس شکل کا نام ترسیل ہے۔ ان دونوں میں معنوی مغائرت کے باوجود محولہ بالا سطور میں، ان کی معنوی ہم آہنگی کا کیا جواز ہے؟

> 2. ''اس بدلے ہوئے رویہ کا اظہار شعر کی زبان، موضوع، قاری کے متعلق شاعر کا اندازِ فکر و گفتگو، شعر کا مقصد یعنی شعریات کی داخلی مشینیت (internal mechanics) کے ہر شعبہ میں نظر آتا ہے۔''
>
> (ترسیل کی ناکامی کا المیہ، لفظ و معنی ص 91)

3. ''شاعری کے لیے مجرد اظہار کافی نہیں۔''

(نئی شاعری کا ایک امتحان، لفظ و معنی ص 130)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ کوئی نہ کوئی 'ٹھوس اظہار' وجود رکھتا ہے۔

4. ''خلیل الرحمٰن اعظمی، جن سے جدید غزل کی روایت ہندوستان میں شروع ہوتی ہے، میر کے لفظی لہجے کو ترک کر کے حقائق کے اظہار کی طرف بہت جلد مائل ہو گئے۔'' (ہندوستان میں نئی غزل، لفظ و معنی، ص 239)

اگر 'اظہار' تجریدی آگہی کی شکل ہے تو مندرجہ بالا مثالوں میں وہ کیا معنی رکھتا ہے؟ ان مثالوں کی روشنی میں واضح ہوتا ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی 'اظہار' سے وہی معنی مراد لیتے ہیں جو عام طور پر رائج ہیں جس کا مطلب یہ ہوا کہ کسی مسئلہ کو نظری طور پر پیش کر دینا آسان ہے لیکن اُسے عملی طور پر برتنا آسان نہیں۔

اب ترسیل اور ابلاغ کی اصطلاحی معنویت کا مسئلہ لیجیے۔

شمس الرحمٰن فاروقی لکھتے ہیں:

''عام طور پر ترسیل اور ابلاغ کو ہم معنی سمجھا جاتا ہے۔ لیکن مسئلہ کو جس نوعیت سے میں نے سمجھنا چاہا ہے، اس کا تقاضا یہ ہے کہ ترسیل اور ابلاغ کو مختلف سمجھا جائے۔'' (شعر کا ابلاغ، لفظ و معنی، ص 96)

لہٰذا وہ تخلیقی عمل کے مدارج یوں قائم کرتے ہیں:

''اظہار یعنی expression وہ منزل ہے جو شاعر کی آگہی کی تجریدی شکل ہے۔ آگہی کی ٹھوس شکل ترسیل یعنی communication ہے اور ترسیل کا نتیجہ شاعر اور قاری کے ذہن میں ابلاغ یا comprehension کی صورت میں ظاہر ہوتا ہے۔'' (شعر کا ابلاغ، لفظ و معنی ص 98)

اس طرح ان کے مطابق تخلیقی عمل میں:

''ترسیل وہ منزل ہے، جب شاعر اپنی آگہی کو پہچانی جانے والی علامات کے ذریعہ کاغذ پر اتارتا ہے۔ یہ پہچانی جانے والی علامات الفاظ ہیں۔ جب شاعر الفاظ کا استعمال کرتا ہے، تو وہ ترسیل کرتا ہے۔ نتیجہ چاہے بظاہر مبہم ہو یا واضح، لیکن وہ اپنی سی کوشش کرتا ہے کہ اپنے علم کو دوسروں تک

پہنچائے۔"

(ایضاً، ص 97)

ترسیل کی اس دوسری منزل کے بعد شمس الرحمٰن فاروقی کے خیال کے مطابق:

"ابلاغ شعر کی آخری منزل ہے۔ ایک طرح تو ابلاغ وہ عمل ہے جو شعر پڑھنے کے بعد میرے ذہن میں واقع ہوتا ہے۔ جب شعر کو پڑھ کر میں نے ان تجربات و کیفیات کا کسی نہ کسی حد تک احاطہ کرلیا، جنھوں نے اس شعر کو جنم دیا تھا، تو مجھے ابلاغ حاصل ہوگیا۔" (شعر کا ابلاغ، لفظ و معنی ص 97)

ان چاروں اقتباسات سے یہ بات تو قطعی واضح ہے کہ شمس الرحمٰن فاروقی ترسیل اور ابلاغ کی ہم معنویت کے تصور سے انحراف کرتے ہیں۔ انھوں نے ترسیل کو انگریزی کی اصطلاح communication کے معنوں میں استعمال کیا ہے اور ابلاغ کو comprehension کے معنوں میں۔ فاروقی نے انگریزی اصطلاح communiction کی معنوی وسعت اور اس کے پھیلے ہوئے عمل کو نظرانداز کر کے اُسے محدود معنی پہنائے ہیں جس کی وجہ سے اس کا عمل بھی سکڑ جاتا ہے۔ لکھتے ہیں:

"ترسیل، ایک اضافی اور محدود عمل ہے۔"

(ترسیل کی ناکامی کا المیہ، لفظ و معنی، ص 78)

شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ خیال درست نہیں ہے۔

جدید تنقید میں اکثر اصطلاحات ہم نے انگریزی اصطلاحات کے نعم البدل کے طور پر قبول کی ہیں۔ اس لیے یہ بات بہت اہم ہوجاتی ہے کہ ان کے استعمال کے وقت انگریزی اصطلاحوں کی مکمل معنویت اور ان کے پورے عمل کو ذہن میں رکھا جائے۔

انگریزی سے قطع نظر کر کے دیکھا جائے تو اُردو میں 'ترسیل اور ابلاغ' کے مابین کوئی فرق نظر نہیں آتا کیونکہ دونوں کے لغوی معنیٰ کسی چیز کے بھیجانے یا پہنچانے کے ہیں۔ بھیجنے اور پہنچانے کا عمل یک طرفہ نہیں ہوتا۔ ہم خط اس لیے لکھتے ہیں کہ اُسے کوئی وصول بھی کرتا ہے، ہم بات اس لیے کرتے ہیں کہ سامنے سننے والا بھی ہے، ہم شعر اس لیے کہتے ہیں کہ اُنھیں سن یا پڑھ کر کوئی لطف اندوز بھی ہوتا ہے۔ ناطق اور سامع یا فنکار اور قاری کے ذہنوں کے درمیان ہم آہنگی کے اس پورے عمل کو انگریزی میں communication کی اصطلاح سے واضح کیا جاتا ہے۔ گویا communication محض ایک لفظ نہیں ہے بلکہ اختلافات میں اتحاد، فاصلوں میں

ربط، کثرت میں وحدت اور ایک سے زائد ذہنوں کے درمیان معنوی ہم آہنگی قائم کرنے کا ایک پورا عمل (process) ہے اور یہ عمل سادہ نہیں، پے چیدہ ہے، اپنی معنوی وسعت میں یہ تخلیق کے ہر درجے کو سمیٹ لیتا ہے، جس میں فنکار کی وجدانی آگہی، اور اظہار اور قاری کا فہم سبھی کچھ شامل ہے۔

تخلیق کا مقصد بہر حال 'اظہار' ہے۔ ادب میں یہ 'اظہار' زبان کا محتاج ہوتا ہے۔ اس لیے نہ صرف زبان بلکہ ادب کا مکمل نظام بھی ترسیلی عمل پر انحصار کرتا ہے۔ اسی وجہ سے ماہرین لسانیات نے زبان کو اور علمائے ادب نے ادب کو مجموعی حیثیت سے، ایک ترسیلی عمل کہا ہے۔ ترسیل، جس میں اظہار اور افہام کے معنی ملوث (involve) ہیں، کسی موثر اور بہتر وسیلے (channel) کی محتاج ہوتی ہے۔ ادبی تخلیق میں لفظی علامتیں، موثر اور بہتر وسیلۂ اظہار کا کام کرتی ہیں یہ الفاظ دیگر ادب کے اظہار کا مکمل اور موثر وسیلہ زبان ہے۔ لہٰذا زبان کی ترسیل کے عمل کا اطلاق ادب کی ترسیل پر بھی ہوتا ہے۔

زبان کی ترسیل کا عمل اکہرا نہیں، دوہرا ہوتا ہے۔ زبان ناطق اور سامع کے درمیان شے کی علامتیت کے معاہدوں سے وجود میں آتی ہے۔ جدید لسانیات میں ماہرین نے ترسیلی عمل کا جو بنیادی نظام پیش کیا ہے، اُسے نظر انداز کر کے ادب کے ترسیلی عمل کو بھی نہیں سمجھا جا سکتا۔ سائمن پوٹر لکھتا ہے:

> "جدید دنیا کے بہت سے نظام ہائے ترسیل میں رمز (code) یا منتشر اور طے شدہ علامتوں کے مجموعے، اور ایک وسیلے (channel) یا اس ذریعے کا استعمال شامل ہے، جس سے کہ رمزی اشارے (code signals) منتقل کیے جاتے ہیں۔ وہ عمل جس کے ذریعے کچھ اشارے منتخب کیے جاتے، اور وسیلے کے سپرد کیے جاتے ہیں، رمز سازی (encoding) کے نام سے موسوم کیا جاتا ہے اور وہ جس کے ذریعے اُن کی شناخت اور توضیع عمل میں آتی ہے اُسے رمز شناسی (decoding) کہا جاتا ہے۔" (زبان، جدید دنیا میں، ص 47)

رمز سازی اور رمز شناسی کا یہ عمل کس ترتیب سے وقوع پذیر ہوتا ہے ـــ؟ اُسے گلیسن نے یوں پیش کیا ہے:

1. رمز (A Code): منتشر اور طے شدہ اشاروں کا مجموعہ۔

2. وسیلہ (A Channel): وہ ذریعہ جو رمزی اشاروں کو منتقل کرتا ہے۔

3. رمز سازی کا عمل (The process of encoding): وہ عمل جس کے ذریعہ کچھ رمزی اشارے منتخب کیے جاتے ہیں اور انھیں وسیلے (channel) کے سپرد کیا جاتا ہے یہ انتخاب کسی بیرونی حالت کے جواب (یا ردِ عمل کے طور پر) عمل پذیر ہوتا ہے یعنی جو کچھ مشاہدے میں آیا ہے کوئی شخص اس کی ترسیل کرتا ہے۔

4. رمز ساز (An encoder): وہ شخص یا آلہ جو رمز سازی کے عمل کی انجام دہی کرتا ہے۔

5. رمز شناسی کا عمل (The process of decoding): وہ عمل جس کے تحت اشاروں کی شناخت کی جاتی ہے اور جس سے ایک سلسلۂ فعل کا تعین ہوتا ہے۔

6. رمز شناس (A decoder): وہ شخص یا آلہ جس کے ذرعہ رمز شناسی عمل میں آتی ہے اور جس کے سلسلۂ فعل کا تعین ہوتا ہے۔'' (مقدمہ توضیحی لسانیات، ص 374)

اس ترسیلی عمل کی روشنی میں اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کوئی خیال— تشکیل، اظہار اور افہام کے مدارج کس طرح طے کرتا ہے۔ خیال جب مجرد شکل سے ٹھوس شکل اختیار کرتا ہے تب ہی اُس کا اظہار اور افہام ممکن ہوتا ہے۔ خیال کا مجرد سے ٹھوس شکل اختیار کرنے کا سفر رمز سازی کے عمل کے اندر ہی انجام پاتا ہے۔ لہٰذا رمز سازی کے بھی تین اہم درجے ہوتے ہیں یعنی معنیاتی رمز سازی (sementic encoding) قواعدی رمز سازی (grammatical encoding) اور صوتیاتی رمز سازی (phonological encoding)

زبان میں تشکیلِ خیال، اظہارِ خیال اور افہامِ خیال کے تین اہم مدارج ہوتے ہیں یہ تینوں مدارج تین سوالوں کو جنم دیتے ہیں:

1. ناطق کس طرح اپنے پیغام (یا خیال) کی تشکیل کرتا ہے؟
2. کس طرح یہ سامع کو منتقل (Transmit) کیا جاتا ہے؟
3. سامع کس طرح اس کی تفہیم کرتا ہے؟؛

ان تینوں سوالوں کے جواب کا نام 'ترسیل' ہے۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو ترسیلِ خیال ایک ایسی وسیع اور جامع ترکیب ہے، جس میں تشکیلِ خیال، اظہارِ خیال، اور افہامِ خیال کے معنی بیک وقت موجود ہیں اور یہ تینوں معنی ایک دوسرے کے ساتھ جزولاینفک کی طرح لپٹے ہوئے (Involve) ہیں۔ ان میں کی کسی ایک اکائی کا نام ترسیل نہیں ہے۔ ترسیل کی تکمیل، ان تینوں کی

مجموعی تشکیل سے ہوتی ہے۔ ان تینوں کی تشکیل رمز سازی اور رمز شناسی کے عمل کی رہینِ منت ہے۔

ولیم، مولٹن نے اپنے ایک مضمون 'لسانیات کی فطرت اور تاریخ[1]'' میں زبان کے اس ترسیلی عمل کی بڑی عمدگی کے ساتھ وضاحت کی ہے، جس کا خلاصہ بہت اختصار کے ساتھ کچھ یوں ہے:

1. معنوی رمز سازی (Sementic encoding): ناطق کا پہلا قدم یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے ذہن میں پیدا ہونے والے غیر مرتب اور تجریدی خیال کو اپنی زبان میں استعمال ہونے والی معنوی اکائیوں میں ترتیب دیتا ہے۔ ہر زبان اپنی مخصوص معنوی اکائیوں کی علم بردار ہوتی ہے لہٰذا ارسال کیے جانے والے خیال یا پیغام کی رمز سازی کا عمل اُس زبان کی مخصوص معنوی اکائیوں میں ہی انجام پاتا ہے۔
2. قواعدی رمز سازی (Grammatical encoding): پیغام یا خیال کے معنوی اکائیوں میں ڈھل جانے کے بعد ناطق کا اگلا قدم یہ ہوتا ہے کہ وہ اپنے ذہن میں تشکیل شدہ معنوی اکائیوں کو اپنی زبان میں مستعمل قواعد کے مطابق قواعدی اکائیوں میں ترتیب اور ربط کے ساتھ تبدیل کرے۔
3. صوتیاتی رمز سازی (Phonological encoding): معنی کا قواعد کے ربط وضبط میں آجانے کا مطلب یہ ہوا کہ ہر خیال چند تشکیلوں (Morphemes) کا مجموعہ ہوتا ہے اور ہر تشکیلیہ چند ممیز آوازوں (Sounds) کے اشتراک سے وجود میں آتا ہے۔ کلام (speech) میں یہ ممیز آوازیں، جو معنوی فرق پیدا کرتی ہیں، صوتیے (phonemes) کہلاتی ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہم اپنے خیالات کا اظہار، چند آوازوں کے ذریعہ کرتے ہیں۔ لہٰذا ناطق اپنے خیال یا پیغام کو دراصل ان آوازوں میں ہی منتقل کرتا ہے تا کہ وہ سامع تک پہنچائی جاسکیں۔

معنوی، قواعدی اور صوتیاتی رمز سازی کے اس عمل سے سرخرو ہونے کے بعد ہی کوئی ناطق اِس قابل ہوتا ہے کہ وہ اپنے خیالات کو اپنے ذہن سے باہر لائے اور سامع کو منتقل (Transmit) کرے۔ منتقلی کا یہ عمل (process of transmition) دراصل ناطق اور سامع

---

1. مشمولہ 'لسانیات' (وائس آف امریکہ فورم لیکچرس) مرتبہ: اے۔ اے۔ ہل، ص 3 تا 17

کے درمیان ایک طرح کا رابطہ ہے۔ اس کی مدد سے ناطق اپنے خیال کو ظاہر کرتا اور سامع اس کے توسط سے ناطق کے خیال کی رمزشناسی کرتا ہے۔ گویا منتقلی کا یہ عمل رمزسازی اور رمزشناسی کے درمیان کی ایک بڑی اہم کڑی ہے۔ رمزشناسی کا عامل سامع ہوتا ہے وہ انھیں چیزوں کی رمزشناسی کرتا ہے، جن کی کہ ناطق نے رمزسازی کی ہوتی ہے۔ رمزشناسی کے عمل میں ترتیب الٹ جاتی ہے۔ رمزشناس، صوتیوں کی تفریق کی مدد سے تشکیلیوں کی نوعیت کا اندازہ کرتا، ان کی قواعد ساخت و ترتیب کو سمجھتا اور پھر ان میں مضمر معنیٰ تک پہنچتا ہے۔ گویا رمزسازی کی ترتیب میں پہلے معنوی رمزسازی، پھر قواعدی رمزسازی اور آخر میں صوتیاتی رمزسازی ہے اور رمزشناسی کی ترتیب میں پہلے صوتیاتی رمزشناسی، پھر قواعدی رمزشناسی اور آخر میں صوتیاتی رمزسازی ہے اور رمزشناسی کی ترتیب میں پہلے صوتیاتی رمزشناسی پھر قواعدی رمزشناسی اور آخر میں معنوی رمزشناسی ہے اور یوں ترسیل کا عمل معنی سے شروع ہو کر معنی پر ہی ختم ہوتا ہے۔ اس اعتبار سے شمس الرحمٰن فاروقی کا یہ خیال:

> ''شعر کا سفر مجرد سے، ٹھوس، اور ٹھوس سے پھر مجرد کی جانب ہوتا ہے۔''
>
> (شعر کا ابلاغ، لفظ و معنی میں ص98)

بالکل درست ہے۔ اور اس سفر کے پے چیدہ راستے کا نام 'ترسیل' ہے۔ لیکن یہ ترسیل شمس الرحمٰن فاروقی کے خیال کے مطابق محدود عمل کی علمبردار نہیں ہے۔ اس میں پے چیدگی بھی ہے اور وسعت بھی اور یہ چیز اس عمل میں ایک سے زائد ذہنوں کے اشتراک سے پیدا ہوتی ہے۔ لہٰذا اس میں جو بھی تجربہ شامل ہوتا ہے، وہ اکہری نوعیت کا حامل نہیں ہوتا۔ ترسیل کی تکمیل یا کامیابی کے لیے ایک ذہن کے تجربات پر دوسرے ذہنوں کے تجربات کا انحصار ہونا ضروری ہے۔ ایک اچھے ترسیلی نظام کی تعریف جارج اے طر ان الفاظ میں کرتا ہے:

> ''اگر وہ ایک عمدہ ترسیلی نظام ہے تو جو کچھ اندر جاتا ہے اور جو کچھ باہر آتا ہے، ان کے مابین ایک منظم رشتہ ہونا چاہیے یعنی یہ کہ آؤٹ پُٹ، ان پُٹ پر ہی مبنی ہوگا یا وہ اِن پٹ سے بہر حال کسی نہ کسی طرح مربوط ہوگا۔ پس ہم دیکھتے ہیں کہ منتقل کی گئی معلومات کا پیمانہ، سادہ طور پر، اِن پُٹ، آؤٹ پُٹ کے باہمی ارتباط کا ہی پیمانہ ہے۔'' (ترسیل کی نفسیات، ص 23-22)

ترسیل کا نظام باقاعدہ ایک علم ہے اور درج بالا اقتباس میں اس کے عمل کی اسی نوعیت کو

واضح کیا گیا ہے۔ ادب کی تخلیق کا وہ سلسلہ جو فنکار اور قاری کے ذہنی تجربوں سے، تعلق رکھتا ہے، ترسیل کے نظام سے مستثنیٰ نہیں ہے۔ آئی۔ اے۔ رچرڈز تخلیقی عمل میں ترسیل کی نوعیت یوں ظاہر کرتا ہے:

> ''ہم کہیں گے کہ ترسیل اس وقت وجود میں آتی ہے جب ایک ذہن اپنے ماحول کے اندر کچھ اِس طرح حرکت میں آئے کہ اُس سے ایک دوسرا ذہن متاثر ہوجائے۔ اور اُس دوسرے ذہن میں ایک ایسا تجربہ وقوع پذیر ہو جو کہ پہلے ذہن کے تجربے سے مماثلت رکھتا ہو، اور پہلے تجربے کی بنا پر ہی پیدا ہوا ہو۔ ترسیل کا معاملہ یقیناً پیچیدہ ہے اور کم از کم دو مدارج کا علمبردار ہے۔ دونوں تجربے کم وبیش یکساں ہوسکتے ہیں اور دوسرا کم وبیش پہلے پر منحصر ہوسکتا ہے۔'' (ادبی تنقید کے اصول، ص 137)

وزیر آغا لکھتے ہیں:

> ''ابلاغ [1] کا مسئلہ یوں حل ہوتا ہے کہ ابلاغ دوسرے کے تجربے میں مکمل شرکت کا نام ہے۔'' (تخلیقی عمل، ص 182)

وزیر آغا کے اس خیال میں بھی رچرڈز کی کہی ہوئی باتوں کی بازگشت محسوس کی جاسکتی ہے، جس کے نزدیک ترسیل ایک ایسا عمل ہے جس میں ایک سے زائد ذہنوں کے تجربات کا اشتراک ہوتا ہے اور پہلے ذہن کا تجربہ ایک طرح کے محرک (Stimuli) کا درجہ رکھتا ہے اور دوسرے ذہنوں کے تجربات اُس کا جوابی عمل (response) ہوتے ہیں۔ تخلیقی عمل میں پہلا ذہنی تجربہ فنکار کا ہوتا ہے اور دوسرا قاری کا۔ قاری کا ذہنی تجربہ کم وبیش اُن تاثرات پر ہی انحصار کرتا ہے جو فنکار کے ہیں۔ تخلیق کا عمل اپنی تشکیل سے اظہار تک، اور اظہار سے افہام تک کی منزلوں پر محیط ہوتا ہے اور ان سب منزلوں کے ایک ذہنی سلسلے کا نام ترسیل ہے۔ رچرڈز کے یہ خیالات، ملر کی اِن پُٹ، آؤٹ پُٹ والی تعریف اور ان دونوں کے باہمی اشتراک کے تصور سے الگ نہیں ہیں۔ صرف الفاظ بدل گئے ہیں۔

ترسیل کے نظام پر ہی دراصل ہماری عملی زندگی کا پہیہ چل رہا ہے۔ قدم قدم پر ہمیں اس کا سہارا لینا پڑتا ہے۔ سنگیت کے سروں، مصوری کے خطوط اور ادب اور شاعری کے الفاظ، غرض ہر

---

1. وزیر آغا نے communication کے معنی ترسیل کے بجائے ابلاغ لیے ہیں۔

نوع کی تخلیق میں ترسیل کی کوئی نہ کوئی شکل موجود ہوتی ہے۔ ترسیل، ایک خیال کو ایک ذہن سے دوسرے ذہن تک اس طرح منتقل کرنے کا نام ہے، جس سے کہ پہلے ذہن کے محرکات اور اُس سے اخذ کردہ دوسرے ذہن کے تاثرات اور جوابی عمل کی نوعیت کا تعین ہوتا ہو۔ یوں دیکھا جائے تو ترسیل کا دائرہ کار انسانی زندگی کے چھوٹے سے چھوٹے اور معمولی سے معمولی عمل کو بھی محیط کر لیتا ہے۔ اس نوع کی ایک دلچسپ مثال چارلس، ایف ہاکیٹ کے الفاظ میں دیکھیے:

> ''پس، ہم اِس حقیقت کو بھی ترسیل کا درجہ دیں گے کہ شیروں کا دہاڑنا ہرنوں کے بھاگ کھڑے ہونے کا سبب بنتا ہے یا پرندوں کا چہچہانا شکاریوں کو اپنی جانب رجوع کر لیتا ہے یا شوہر ہاتھ دھو کر ڈائننگ روم میں جاتا ہے، جب وہ یہ دیکھتا ہے کہ اس کی بیوی دسترخوان بچھا رہی ہے۔''

(جدید لسانیات کا نصاب، ص573)

ہاکٹ کے اس اقتباس سے ترسیلی عمل کی جو نوعیت واضح ہوتی ہے وہ یہ ہے کہ ترسیل کا نظام دراصل محرک (stimuli) اور جوابی عمل (response) کے اشتراک باہمی پر انحصار کرتا ہے۔ چنانچہ ترسیلی کردار کی تعریف ہاکٹ کے الفاظ میں یوں ہے:

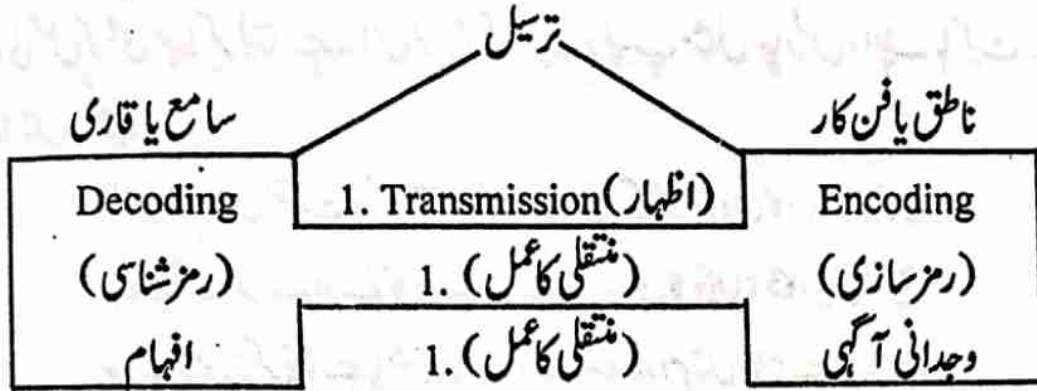
> Communicative behaviour is those acts by which one organism triggers another."

(جدید لسانیات کا نصاب، ص573)

ترسیلی عمل کے اس تفصیلی جائزے سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ ترسیل 'آگہی کی ٹھوس شکل' نہیں ہے۔ آگہی کی ٹھوس شکل، اظہار ہے۔ ترسیل، تخلیقی عمل کا دوسرا درجہ نہیں ہے۔ دوسرا درجہ بھی اظہار ہی ہے۔ ترسیل، اظہار اور افہام کے مجموعی عمل کا نام ہے لہٰذا ترسیل، تخلیقی عمل کی پہلی منزل بھی ہے اور آخری بھی۔ تخلیق کا عمل ترسیل ہی سے شروع ہوتا ہے اور ترسیل پر ہی ختم ہوتا ہے۔ درمیان کی دوسری تمام چیزیں ترسیل کے مختلف مدارج ہیں ادبی ترسیل میں ان مدارج کے اصطلاحی نام بدل جاتے ہیں۔ رمز سازی (Encoding) ادبی تخلیق میں دراصل وجدانی آگہی ہے۔ یعنی شاعر اپنے مجرد خیال کو معنی عطا کرتا ہے معنی کو اپنی زبان کے صوتی نظام پر مشتمل قواعدی ترتیب دیتا ہے۔ پھر وہ ان ترتیب شدہ معنوں کو دوسروں تک منتقل کرتا ہے۔ لہٰذا ادب

میں منتقلی کا یہ عمل (transmission) اظہار کہلاتا ہے اور جس وسیلے (channel) سے منتقلی کا عمل (یعنی اظہار) انجام پاتا ہے، وہ لفظی علامتیں ہیں ان کی رمز شناسی (Decoding) افہام ہے۔ وسیلے (لفظی علامتیں) کی ٹھوس شکل کی وجہ سے اظہار بھی مجرد سے ٹھوس شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ترسیل کی عملی حالت ذیل کی شکل سے سمجھی جا سکتی ہے:

ترسیل

ناطق یا فن کار		سامع یا قاری
Encoding	1. Transmission (اظہار)	Decoding
(رمز سازی)	1. (منتقلی کا عمل)	(رمز شناسی)
وجدانی آگہی	1. (منتقلی کا عمل)	افہام

شمس الرحمٰن فاروقی نے ترسیل کو communication کے معنوں میں تو ضرور استعمال کیا ہے لیکن اس کے عمل کو گھٹا کر محض transmission (جو ترسیل کا ایک ذیلی عمل ہے) کے مطابق بنا دیا ہے۔ مروجہ مفہوم میں transmission کا یہ ذیلی عمل 'اظہار' کے مترادف ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ فاروقی نے 'کروچے کی تقلید میں' اظہار کو اعلیٰ معنویت عطا کرنے کی خاطر اُس کی جگہ ترسیل کو بٹھایا، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ خود ترسیل کی وسیع معنویت اور پھیلے ہوئے عمل کی کمپوزیشن خطرے میں پڑ گئی۔ میں سمجھتا ہوں ترسیل کی اس نوع کی محدود معنویت کا استعمال انگریزی تنقید میں نہیں ہوا۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کے دو اقتباس دیکھیے:

1. "you may say simply, 'It's not love poetry at times a form of communication between one person and other, with no thought of a further audience?"

   (on Poetry and Poets p 89)

2. "Now, what about the poetry of the first voice— that which is not primarily an attempt to communicate with any one at all?" *(on Poetry and Poets p 19)*

   "— expression of feeling and emotion—"

   (on Poetry and Poets p 96)

"— express their feeling —"

(*on Poetry and Poets, p 19-20*)

"—A thought expressed —"

(*on Poetry and Poets, p 19-20*)

"—expression of their deepest feeling—"

(*on Poetry and Poets, p 19-20*)

ان فقروں سے یہ بات بھی واضح ہوتی ہے کہ خود انگریزی تنقید میں کروچے کا تتبع نہیں کیا گیا اور اس کے عطا کردہ اظہار کو وجدانی معنی قبول نہیں کیے گئے۔ اس کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ کروچے نے 'اظہار' کے مفہوم کو بے حد پے چیدہ کر کے پیش کیا۔ وزیر آغا کے الفاظ میں:

''کروچے کے ہاں 'اظہار' پر اس قدر زور دیا گیا ہے کہ 'ابلاغ' کا پہلو دب کر رہ گیا ہے۔ حالانکہ جب تک اظہار کی 'لفظ' سنگ یا سر وغیرہ میں تجسیم نہ ہو، اس کا وقوع پذیر ہونا ثابت ہی نہیں کیا جاسکتا۔'' (تخلیقی عمل، ص 182)

اب اس مسئلہ کا ایک غور طلب پہلو یہ ہے کہ اُردو میں communication کے لیے 'ترسیل' کے ساتھ 'ابلاغ' کا بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ مثلاً میاں محمد شریف کروچے کے خیالات ان الفاظ میں پیش کرتے ہیں:

''جس چیز کو فن میں ابلاغ کہتے ہیں، اس کا منصب فقط یہ ہے کہ فن کار کے علاوہ دوسرے لوگ بھی اس کے اظہار کے آثار سے متاثر ہو کر فن کار کے تجربات کو محسوس کر سکیں۔'' (جمالیات کے تین نظریے، ص 79)

جمیل جالبی نے ایلیٹ کے خیالات کا ترجمہ یوں کیا ہے:

''بعض دفعہ عشقیہ شاعری صرف دو شخصوں کے درمیان ابلاغ کا ذریعہ ہوتی ہے۔'' (ایلیٹ کے مضامین، ص 49)

اوپر کسی جگہ وزیر آغا کا منقولہ جملہ پھر دیکھیے:

''ابلاغ کا مسئلہ یوں حل ہوتا ہے کہ ابلاغ دوسرے کے تجربے میں مکمل شرکت کا نام ہے۔'' (تخلیقی عمل، ص 182)

محمود ہاشمی نے لکھا ہے:

''اس نوعیت کا فن عام نثری اور لسانی منطق کی خصوصیات اور ابلاغ یا communication کا حامل نہیں ہوتا۔''

(ماہنامہ 'شب خون' الہ آباد، شمارہ 48، ص 4)

جیسا کہ عرض کیا جاچکا ہے کہ اصطلاحات کے معاملے میں اردو ایک کم مایہ زبان ہے چنانچہ جہاں تک ممکن ہو وہاں تک انگریزی کی کسی اصطلاح کے لیے اردو کی کسی ایک ہی اصطلاح سے کام چلا لینا چاہیے۔ لہٰذا communication کے لیے 'ترسیل' ایک بہت عمدہ، مناسب چست، معنی خیز اور اس کے پورے عمل کا احاطہ کر لینے والی اصطلاح ہے، اس لیے اس کے معنوں میں 'ابلاغ' کا استعمال اگر ترک بھی کردیا جائے تو اس سے کوئی فرق نہیں پڑے گا۔ 'ابلاغ' کو کسی دوسرے وسیع معنی میں استعمال کیا جاسکتا ہے۔

مولوی عبدالحق کی ڈکشنری میں comprehension کے معنی 'ادراک' اور 'فہم' درج ہیں۔ عام طور پر 'ادراک' perception کے معنوں میں استعمال کیا جاتا ہے۔ اس طرح comprehension کے معنی صرف 'فہم' رہ جاتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ اسے ہم تفہیم یا افہام سے بدل سکتے ہیں مگر comprehension جس وسیع، تہہ دار اور گہرے معنی کا متقاضی ہے وہ فہم، تفہیم یا افہام سے واضح نہیں ہوتا۔ افہام سے شے کی سطحی اور یک معنوی تفہیم کا تصور وابستہ ہے۔ مثلاً خاندانی منصوبہ بندی کا یہ نعرہ لیجیے:

''ہم دو۔ ہمارے دو۔''

اس کی سطحی اور یک معنوی تفہیم (یا اس کا افہام) یہ ہوگی کہ ہمیں دو سے زائد بچے پیدا نہیں کرنے چاہئیں۔ لیکن اس کی نچلی سطح پر کون سے محرکات کام کررہے ہیں — ؟ کن خدشات اور مسائل نے اس نعرے کو جنم دیا ہے؟ یا اگر دو سے زائد بچے پیدا کرکے پورے ملک کے لوگوں نے بہت تیزی کے ساتھ آبادی میں اضافہ کیا تو قومی اقتصادیات پر اس سے کیا اثر پڑے گا؟ ان تمام سوالات اور ذہن میں ابھرنے والے خدشات کی طرف، فہم، تفہیم یا افہام سے کوئی اشارہ نہیں ملتا۔ یہ تمام الفاظ ہمارے ذہن کو 'دو' کے لغوی معنوں تک ہی محدود رکھتے ہیں۔ 'دو' کی علامتیت تک ہمارا ذہن ان الفاظ کی مدد سے نہیں پہنچتا۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہمارا ذہن معمولی نوعیت کی تفہیم سے گزر کر شے یا لفظ کی تہہ تک اُتر جاتا ہے اور یوں شے یا لفظ کے علامتی کیفیت

کا ادراک کرتا ہے اور تب ہم پر یہ راز کھلتا ہے کہ ہمیں 'دوٗ' سے زائد بچے کیوں پیدا نہیں کرنا چاہئیں اور اس طرح 'دوٗ' اپنے لغوی معنی سے آگے بڑھ کر 'علامتی معنویت' اختیار کر لیتا ہے۔ گویا خاندانی منصوبہ بندی کے اِس معمولی سے نعرے کے پیچھے قومی اقتصادیات کے بہت سے خدشات چھپے ہوئے ہیں، وریوں 'دوٗ' کا لفظ ایک خوش حال اور مطمئن گھریلو زندگی کا استعارہ بن جاتا ہے۔ جب ایک معمولی سے نعرے کے اندر معنی کی اتنی تہیں ہیں تو اس سے اندازہ کیجیے کہ تخلیقی عمل کی معنوی وسعتوں اور سطحوں کا کیا عالم ہوگا؟ لہٰذا تخلیق کے معنوی پھیلاؤ کو سمیٹ لینے اُسے اپنی ذات کا جزو بنا لینے، اور فنکار کے تجربے کا شریک بن جانے کا یہ سارا سلسلہ افہام تفہیم یا فہم کے بس سے باہر کی چیز ہے۔ تخلیق کی معنوی گہرائی اپنی ہی طرح کئی 'گہری' اصطلاح کی طالب نظر آتی ہے! انگریزی میں اس کے لیے comprehension یقیناً نہایت عمدہ اور مناسب لفظ ہے۔ اردو میں اس کی کمی ہے۔ اگر ہم 'ابلاغ' کو communication کے معنوں میں استعمال نہ کر کے اُسے comprehension کے معنوں میں استعمال کریں تو اس سے یہ مسئلہ حل ہو جاتا ہے۔ 'ابلاغ' چونکہ 'بلاغت' کے خاندان سے تعلق رکھنے والا لفظ ہے، اس لیے اُس میں معنی کی وہ گہرائی موجود ہے جو انگریزی لفظ comprehension میں ہے۔

'ابلاغ' چونکہ 'ترسیل' کے مترادف کے طور پر استعمال کیا جاتا ہے، لیکن جب ہم اسے افہام' سے بدل دیں گے تو، اس کی بھی معنوی تحدید ٹھیک اس طرح ہو جائے گی جس طرح شمس الرحمٰن فاروقی نے 'ترسیل' کو 'اظہار' سے بدل کر 'ترسیل' کی معنوی تحدید کی ہے۔ میں چونکہ اس مسئلہ پر گزشتہ اوراق میں شمس الرحمٰن فاروقی پر اعتراض کر چکا ہوں، اس لیے 'ابلاغ' کی معنوی تحدید کے معاملے پر مجھے بھی موردِ الزام ٹھہرایا جا سکتا ہے۔ اس لیے میں یہ بات واضح کر دینا چاہتا ہوں کہ اگر کسی لفظ کی معنوی تحدید کسی اور وسیع تر مقصد کے لیے ضروری ہو تو، ضرور کرنی چاہیے لیکن اُسی کے ساتھ اس بات کا لحاظ بھی ضروری ہے کہ اس عمل سے کوئی نئی الجھن پیدا نہ ہوتی ہو۔ لسانیاتی عمل (linguistic process) میں جب بھی کبھی الفاظ کی معنوی توسیع یا تحدید واقع ہوتی ہے تو کسی مسئلہ کو واضح کرنے اور آسانی کی خاطر ہی ہوتی ہے، مسائل کو مزید الجھانے یا نئی مشکلات پیدا کرنے کے لیے نہیں ہوتی۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے جس انداز میں 'ترسیل' کی معنوی تحدید کی ہے اُس سے communication کا سارا مسئلہ الجھ کر رہ گیا ہے۔ میں جس مقصد کے لیے 'ابلاغ' کی معنوی تحدید چاہتا ہوں، اس سے کوئی نیا مسئلہ اور کوئی نئی

الجھن پیدا نہیں ہوگی بلکہ ہماری موجودہ مشکلات کا ایک آسان حل مل جائے گا اور نئی تنقید کو اصطلاحی عظمت بھی حاصل ہوجائے گی۔ نئی تنقید میں ہم اصطلاحوں کے استعمال سے کتنا بھی گریز کریں، ترسیل، ابلاغ، اظہار جیسی اہم اصطلاحوں کا استعمال بہرحال ناگزیر ہے۔ اظہار اور افہام کا جوڑ کچھ یوں بھی ہلکا ہی لگتا ہے۔ اس کے برعکس 'اظہار اور ابلاغ' کا جوڑ باوقار اور بھلا محسوس ہوتا ہے۔ لہٰذا میری نظر میں تخلیق کی پہلی منزل وجدانی یا تجریدی آگہی ہے، جسے شمس الرحمٰن فاروقی نے کروچے کی تقلید میں 'اظہار' کہا ہے۔ میں 'اظہار' کو تخلیق کی دوسری منزل قرار دیتا ہوں جسے فاروقی نے 'ترسیل' کا نام دیا ہے اور تیسری منزل کے معاملے میں شمس الرحمٰن فاروقی کی پیش کردہ اصطلاح 'ابلاغ' سے میں پوری طرح متفق ہوں۔ میری اس ترتیب میں ترسیل کے لیے اس لیے کوئی جگہ نہیں کہ 'ترسیل' ایک ایسا وسیع عمل ہے جس میں فنکار کی وجدانی اور تجریدی آگہی کا 'اظہار اور ابلاغ' کیا جاتا ہے گویا 'ترسیل' ایک کل ہے اور 'اظہار اور ابلاغ' اس کے دو اہم درجے ہیں۔

اردو میں ان اصطلاحوں کے معنوی حدود اور امکانات کے عدم تعین کی وجہ سے نئی تنقید میں ایک عجب طرح کی افراتفری (chaos) کی صورت پیدا ہوگئی ہے۔ چند دلچسپ مثالیں ملاحظہ ہوں:

1. معنوی تحدید کی وجہ سے ترسیل، کا استعمال 'اظہار' کے نعم البدل کے طور پر ہورہا ہے اور اس طرح 'اظہار و ابلاغ' کی جگہ 'ترسیل و ابلاغ' کا جوڑ استعمال کیا جارہا ہے:

"اگر الفاظ کی خودنگری اور داخل نگری پر روزمرہ کے تقاضوں سے ذرا زیادہ زور دیا جائے تو ترسیل اور ابلاغ کے دروازے بند ہونا شروع ہوجاتے ہیں۔"

(افتخار جالب: شب خون شمارہ 35، ص 78)

"... تنقید کی بیداری اور دلچسپی سے جدید شاعری کے ابلاغ و ترسیل کے بہت سے مسائل حل ہوسکتے ہیں۔" (عمیق حنفی: شب خون، شمارہ 5، ص 74)

"... جنھیں استعمال کرکے فنکار پورے معاشرے کے ساتھ ترسیل و ابلاغ کا رشتہ قائم کرتا ہے۔" (وارث علوی: 'کتاب' لکھنؤ دسمبر 1972، ص 252)

"میں اپنے اس نظریے پر بدستور قائم ہوں کہ ابلاغ اور ترسیل، ادب اور شاعری کے مقاصد میں داخل ہیں۔"

(جگن ناتھ آزاد: شب خون، شمارہ 20، ص 61)

''جب ترسیل ناکام ہوتی ہے تو ابلاغ بھی ناکام ہوگا۔''

(شمس الرحمٰن فاروقی: لفظ و معنی، ص 81)

''نئی شاعری ترسیل و ابلاغ کی حد تک کچھ مشکل ہوگئی ہے۔''

(لطف الرحمٰن: شب خون، شمارہ 70، ص 15)

ان مثالوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ ترسیل کا استعمال (epression) کے معنوں میں ہوا ہے اور 'ابلاغ' کا comprehension کے۔ میرے خیال کے مطابق ان مثالوں میں ترسیل کا استعمال غلط ہے اور ابلاغ کا درست۔

2. اگر communication کی جگہ اپنے خیالات کی وضاحت کے لیے expression اور comprehension کا استعمال کرنا ہی ہے تو اُردو میں اس کے لیے 'اظہار و ابلاغ' کا جوڑ درست ہوگا۔ مثلاً:

''اُنھیں (عمیق حنفی کو)... اظہار و ابلاغ کی شاعرانہ نوعیت کے متعلق میرے خیالات سے زیادہ اختلاف نہیں ہے۔''

(احتشام حسین، شب خون، شمارہ 3، ص 74)

''اگر واقعی جدید شاعری کا بیش تر حصہ مبہم معلوم ہوتا ہے تو ناقد اور شاعر براہِ راست گفتگو یا مراسلت کے ذریعہ اظہار و ابلاغ کے مسائل حل کرنے میں ایک دوسرے کی مدد کر سکتے ہیں۔'' (عمیق حنفی: شب خون، شمارہ 5، ص 73)

''اظہار و ابلاغ کے جو مسائل آج ہمارے شاعروں کو پریشان اور ہمارے نقادوں کو خشمگیں رکھتے ہیں...'' (شمس الرحمٰن فاروقی: لفظ و معنی، ص 127)

''تیسرا نقطہ وقت بھی بن جاتا ہے، اور اس طرح ایک ایسے مثلث کی تکمیل ہوتی ہے، جس میں شاعر اور قاری دونوں پر محیط زمانے کا عمل اظہار و ابلاغ کے مسئلے میں ناگزیر ہو جاتا ہے۔'' (شمیم حنفی: شب خون، شمارہ 60، ص 21)

3. 'اظہار و ابلاغ' کے درست استعمال کی محولہ بالا مثالوں کے باوجود جب کچھ مضحک صورتیں سامنے آتی ہیں، تو عجب اُلجھن کا احساس ہوتا ہے۔ ایک صورت یہ ہے کہ 'ترسیل اور اظہار' کا استعمال بھی ایک ساتھ کیا جا رہا ہے۔ نمبر ایک کے تحت جو مثالیں پیش کی گئی ہیں، اُن میں ترسیل کو expression کے معنوں میں برتا گیا ہے۔ مندرجہ ذیل مثالوں

میں 'ترسیل اور اظہار' کا اکٹھا استعمال کیا معنی رکھتا ہے۔۔۔؟ ان میں ترسیل کے معنی اگر communication کے ہیں تو خود اظہار اُس کا ایک جزو ہے۔۔۔ پھر ترسیل کے کیا معنی ہوئے؟ ملاحظہ فرمائیے:

''ادب تجربات کے اظہار و ترسیل کا نام ہے۔'' (شمس الرحمٰن فاروقی: لفظ و معنی، ص27)

''اگر شاعری ذات کے وسیلے سے حیات و کائنات کے تجربات کے اظہار و ترسیل کا نام ہے تو...'' (عمیق حنفی: 'شب خون' شمارہ3، ص74)

''ذاتی طور پر میں 'اظہار کے ترسیلی امکانات'[1] کو جان بوجھ کر تنگ اور کند کرنا پسند نہیں کرتا۔'' (عمیق حنفی: شب خون، شمارہ3، ص37)

''اظہار کی ترسیلی صلاحیت بڑھانے کے لیے...[2]''

(عمیق حنفی: شب خون شمارہ3، ص73)

''اظہار کے ساتھ ترسیل کی اہمیت سے انکار ٹھیک نہیں۔''

(رضوان احمد: شب خون شمارہ11، ص21)

4. کہیں کہیں یہ بھی ہو رہا ہے کہ ایک ہی مصنف اپنی تحریروں (یہاں تک کہ ایک ہی تحریر میں) میں communication کے معنی کسی ایک مقام پر 'ترسیل' لیتا ہے تو کسی دوسرے موقع پر 'ابلاغ'۔۔۔ مثلاً:

(الف) '' جہاں تک لفظوں کی قوتِ ترسیل کا سوال ہے، ندا فاضلی کی نظموں میں ترسیل اتنی مکمل ہوتی ہے کہ کہیں کہیں یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ اگر وہ کچھ باتوں کو ان کہی چھوڑ دیتے یا محض اشاروں سے کام لیتے تو اچھا تھا۔'' (شب خون: شمارہ53، ص35)

(ب) ''ان کی (عادل منصوری کی) اچھی نظمیں ابلاغ میں بھی کامیاب ہیں۔''

(شب خون، 53، ص37)

(الف) اور (ب) کے مصنف وحید اختر ہیں اور ان کے یہ دونوں اقتباس ان کے ایک

---

1. ترسیل اگر communication ہے اور اظہار expression تو 'اظہار کے ترسیلی امکانات' کے کیا معنی ہوئے۔ ہاں ترسیل کے اظہاری امکانات ضرور ہو سکتے ہیں کیونکہ اظہار بہر حال ترسیل کا ہی ایک ذیلی عمل ہے۔

2. اسی طرح 'اظہار کی ترسیلی صلاحیت' نہیں بلکہ 'ترسیل میں اظہار کی صلاحیت' کہنا درست ہوگا۔

ہی مضمون کے ہیں۔

5. بعض تحریروں سے اِس بات کا اندازہ کرنا مشکل ہوجاتا ہے کہ 'ترسیل' کا استعمال communication کے معنوں میں ہوا ہے یا expression کے اور ابلاغ کو comprehension کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے یا communication کے مثلاً:

"غالب نے معنی اور مفہوم کی ترسیل سے قبل علامتیں تخلیق کی ہیں۔"

(محمود ہاشمی: شب خون، شمارہ 48، ص 5)

"اس کی ترسیل کے لیے نظم میں منتشر لفظی اکائیوں کی تنظیم کی گئی ہے۔"

(شمیم حنفی شب خون، شمارہ 60، ص 23)

"محمود ایاز جدیدیت کو سماجی ذمہ داری سے انکار اور ابلاغ کی ناکامی سے تعبیر نہیں کرتے۔" (وحید اختر شب خون شمارہ 53، ص 20)

"ان (عمیق حنفی) کی شاعری نہ تو روایت سے انقطاع کی شاعری ہے نہ ترسیل کی ناکامی۔" (وحید اختر: شب خون شمارہ 53، ص 24)

"جذبات کے اظہار کے لیے ہر فرد ایسے ہی الفاظ کا انتخاب کرتا ہے جو جذبات کی گہرائی، تاثر اور تجربہ کا ابلاغ اسی انداز سے کرسکے جو فنکار کا اپنا تجربہ ہے۔" (صبا جائسی: شب خون، شمارہ 4، ص 39)

کیا تنقیدی اصطلاحوں کے اس انتشار کا کوئی جواز ہے—؟؟

O

(ادراک: شمیم احمد، اشاعت: 1973، ناشر: دکن پبلشرز، اورنگ آباد، مہاراشٹر)

متخیلہ

علماء نے ذہن کے اعمال کو تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ ادراک حسی (cogni..........) جذبہ اور ارادہ ان میں سے ادراک حسی دوہری کیفیت کا حامل ہے یعنی یہ بھی ممکن ہے کہ حواس خمسہ بالکل انفعالی انداز میں متاثر ہوں۔ مثلاً روشنی کی لہریں اگر ایک خاص رفتار سے آنکھ پر اثر انداز ہوں تو آنکھوں کے لیے اس کے سوا چارہ نہیں کہ ایک خاص رنگ کو دیکھیں لیکن اس کے برعکس حواس خمسہ کے متاثر ہونے کی بعض ایسی صورتیں بھی ہیں جن میں ارادہ شامل ہوتا ہے اوّل تو یہی بات ہے کہ آپ بالا رادہ اپنے آپ کو بعض مشابہات میں مصروف رکھتے ہیں۔ دوسرے یہ کہ ایک تجربہ کار مشاہدہ کرنے والا بعض اوقات ان رموز اور اسرار کا مشاہدہ کرتا ہے جو غیر تربیت یافتہ انسان کے لیے ممکن نہیں۔ لیکن ابھی ایک تیسری صورت بھی ممکن ہے جہاں ارادہ شعوری نہیں ہوتا بلکہ اس کی حیثیت تحت الشعوری یا لاشعوری ہوتی ہے۔ ادراک ذہنی اور فریب نظر اس کی مشہور مثالیں ہیں۔ البتہ اس ضمن میں مشکل یہ آن پڑتی ہے کہ حواس خمسہ سے حاصل ہونے والے محسوسات کی نوعیت کا اندازہ مشکل ہو جاتا ہے۔ فریب نظر کی صورت میں یہ محض حاصل شدہ مدرکات کی توضیح وتفسیر ہے جو اسے بھوت پریت میں بدل دیتی ہے یا بالفعل حواس پر جو اثرات مترتب ہوتے ہیں۔ وہ اپنی نوعیت کے اعتبار سے بعض غیر معمولی کیفیتوں کے حامل ہوتے ہیں۔

بہر حال اتنی بات واضح ہو جاتی ہے کہ ادراک حسی کا معاملہ اتنا سادہ نہیں ہے کہ اسے محض انفعال اعضائے انسانی کے حوالے سے متعین کیا جا سکے ایک، خلیہ انفعالی نوعیت کے حامل نظر آتے ہیں۔ دوسری طرف ارادے سے مسلسل متاثر ہوتے رہتے ہیں۔ جذبہ البتہ ایک ایسی کیفیت ہے جس پر ارادے کی حکمرانی نظر نہیں آتی کوئی جذباتی کیفیت ایسی نہیں جسے آپ

بالارادہ تخلیق کرسکیں۔ داخلی اور خارجی بعض محرکات جن پر ارادہ کو اختیار حاصل ہیں، جذباتی کیفیات کی بیداری کے لیے ضروری ہیں ان محرکات کی حیثیت بھی بعض اوقات مشکوک ہو جاتی ہے۔ ہوسکتا ہے کہ کسی گدائے سرراہ کو دیکھ کر ایک شخص کے دل میں رحم اور ہمدردی کا جذبہ جنم لے، ایک دوسرا شخص اسے چھیڑنے پر آمادہ ہو جائے اور ایک تیسرا شخص اس کے لیے نفرت و حقارت کے سوا اور کچھ محسوس نہ کرسکے۔ جذبے کی بے اختیار کیفیت کا ایک پہلو اور بھی ہے وہ یہ کہ ادراک حسی یا ارادی فعل کی کوئی حالت ہو ذہن جذبے کے تاثر سے آزاد نہیں ہوسکتا ہم مشاہدہ میں مصروف ہیں یا کسی عمل میں اس کے ساتھ ایک نہ ایک جذباتی کیفیت خواہ وہ کتنی ہی مبہم کیوں نہ ہو ضرور متاثر ہوگی حقیقی معمل جہاں بالعموم یہ فرض کیا جاتا ہے کہ ہم جذبے سے آزاد ہوتے ہیں۔ یہاں بھی شوق، ولولہ یا تھکن اور بددلی کی کوئی نہ کوئی جذباتی کیفیت ضرور موجود رہتی ہے۔ البتہ ممکن ہے کہ بعض حالات میں ان کی نوعیت غیر جانبدارانہ ہو یعنی وہ پیش نظر افعال پر براہِ راست اثر انداز نہ ہوں لیکن ان کی موجودگی سے انکار نہیں۔ لیکن خالص تجریدی ذہنی واردات کے معاملے میں ان کی نوعیت زمانہ حال میں محسوس کی جاسکے یا نہ کی جاسکے لیکن حافظے میں محفوظ ہو کر وہ یقیناً ایک قوت بن جاتے ہیں۔ ایک طالب علم سرور اور ولولہ کی حالت میں جو تجربات حاصل کرتا ہے یہی سرور و ولولہ حافظہ میں انھیں محفوظ کرنے کے لیے ذمہ دار بن سکتے ہیں۔ اس کے برعکس بددلی یا نفرت کی صورت میں ہوسکتا ہے کہ نتائج کو حافظہ محفوظ کرنے یا بروقت بروئے کار لانے سے انکار کردے یہی جذباتی یا بعض اوقات اعمال کی نوعیت اور ان کے انداز کو بھی متاثر کرسکتی ہے۔ ایک شاعر کو آپ بعض اعداد و شمار مہیا کرنے کے لیے متعین کرتے ہیں تو جمع تفریق اور ضرب تقسیم کے قواعد سے پوری طرح آگاہ ہونے کے باوجود ہوسکتا ہے کہ اس سے قدم قدم پر غلطیاں سرزد ہوں۔ یہ غلطیاں یقیناً ایسی ہوں گی جن کی اصلاح پر وہ خود قادر ہے۔ ظاہر ہے کہ ان غلطیوں کی موجودگی کا باعث وہ جذباتی کیفیت ہے جو اظہار کے دوران میں شاعر پر طاری تھی۔ ایک دوسرے وقت میں یہی شاعر اگر تاریخ گوئی کے عمل میں مصروف ہو تو ممکن ہے تعمیہ تخرجہ اور زجر و بینات کے ایسے کمالات دکھائے کہ آپ محو حیرت رہ جائیں۔

بہرحال اس ساری بحث کا مقصود صرف یہ ہے کہ کسی داخلی واردات کے زیر اثر یا کسی اور حکمت عملی کے ماتحت ذہن کے یہ تینوں افعال ایک دوسرے کے ساتھ مل کر ظہور پذیر ہوتے

ہیں۔ اور ایک دوسرے کو مسلسل متاثر کرتے رہتے ہیں۔ ان میں سے ادراک حسی اور ارادہ کچھ ایسی نوعیت کے حامل ہیں کہ ان میں انفعالی اور اختیاری کیفیتیں دونوں شامل ہیں۔ جذبہ البتہ ایک ایسی کیفیت ہے جس پر کسی کو کچھ اختیار نہیں ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ آخر جذبہ ذہنی نظام میں کیا خدمت سرانجام دیتا ہے۔

یہ بحث طویل ہے لیکن جبلت اور دوسری جذباتی کیفیتوں کو مدنظر رکھیے تو ایک بات واضح نظر آتی ہے کہ جذبہ ایک زبردست محرک ہے۔ جب وطن یا دولت کے حصول کی خواہش ایک انسان سے وہ کچھ کرالیتی ہے جس پر شاید دلیل کی طاقت اسے راغب نہ کر سکے۔ جذبے کی اسی محرک کیفیت کے باعث بعض اوقات یہاں تک غلط فہمی پیدا ہو جاتی ہے کہ اعمال و افعال کا سرچشمہ ہونے کے علاوہ جذبہ مقصود عمل نظر آنے لگتا ہے۔ ایک سپاہی میدان جنگ میں پہنچ جانے کے بعد جو کارہائے نمایاں سرانجام دیتا ہے۔ ان میں اول تو یہ ممکن ہے کہ اپنے جرنیل سے وفاداری، اپنے وطن سے محبت، یا دشمن سے نفرت، تحفظ ذات یا مدافعت کا جذبہ کارفرما ہو لیکن کیا یہ ممکن نہیں کہ وہ مسرت انگیز جوش (Excitement) جو حریف سے مقابلے میں اپنی فوقیت کے تصور سے حاصل ہوتا ہے۔ اس کے اعمال کے لیے براہِ راست محرک بن جائے۔ جبلی اعمال میں یہ کیفیت بعض اوقات بہت واضح صورت اختیار کر لیتی ہے۔ مثلاً جنسی جبلت میں بقائے نسل کا جذبہ کہیں اتنے پردوں میں چھپا ہوتا ہے کہ ضبط تولید کی پابندی کے باوصف انسان جنسی اعمال میں مسلسل مصروف اور منہمک رہتا ہے۔ اس صورت میں اس کے اعمال کا مقصود اس جذباتی کیفیت کے علاوہ اور کوئی چیز نظر نہیں آتی جو اس جبلت کے ساتھ فطرتاً وابستہ ہے۔

حیوانات کے متعلق تو خدا ہی بہتر جانتا ہے کہ کیا کیفیت ہو لیکن انسان کے معاملے میں یہ بات بہت حد تک واضح ہے کہ وہ اکثر اوقات نتائج و عواقب سے قطع تعلق کر لیتا ہے اور جذباتی کیفیتیں براہِ راست اس کا مقصود و مطلوب بن جاتی ہیں۔ حیوانات کے معاملے میں بھی غالباً یہ درست ہو کہ جبلی اعمال کی غرض و غایت کا شعور اور تعقل ان کے لیے ممکن نہیں۔ تو پھر جبلی اعمال پر جو چیز انھیں ابھارتی ہے۔ وہ جبلی اعمال کے ساتھ وابستہ کیف و سرور کے سوا اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ فرق غالباً یہ ہے کہ اس کیف و سرور کے حصول کے لیے نہ تو وہ ارادی طور پر کوشش کرتے ہیں اور نہ اسے فطری اعمال و محرکات سے علیحدہ کر سکتے ہیں۔ انسان ان دونوں

صورتوں پر قادر ہے۔ انسانیت کی بیشتر تگ و دو اس قسم کے حالات کے حصول کے لیے وقف ہے۔ جہاں مطلوبہ جذباتی کیفیت تک دسترس ممکن ہو مسرت کی تلاش نوع انسان کا ایک بڑا اہم مسئلہ ہے۔ معاشرہ، حکومت اور مذہب ابتدائے آفرینش سے آج تک ان قوتوں کے استحصال پر مصر رہے ہیں۔ جو انسان کو بعض ایسی کیفیتوں سے دوچار کر دیتی ہے جو قابل قبول اور مستحسن نہیں۔ اس کے ساتھ مقبول اور مستحسن صورتوں پر جو پابندیاں عاید کی جاتی ہیں ان کا مقصود بھی صرف یہ ہے کہ مقبول اور مستحسن صورتیں کسی خاص فرد یا گروہ کی اجارہ داری بن کر نہ رہ جائیں۔

اگر یہ تجزیہ کچھ بھی صحت سے قریب ہے کہ جذبہ ایک ایسی کیفیت ہے جو ادراک حسی اور ارادہ کے ساتھ مستقلاً وابستہ رہتی ہے تو یہ سوچنا پڑتا ہے کہ آخر جذبہ کس طرح وجود میں آتا ہے۔ علمائے نفسیات کے ایک گروہ کا خیال ہے کہ یہ جذباتی کیفیتیں بعض غدوددوں کے اعمال سے معرض وجود میں آتی ہیں۔ دوسرا گروہ اسے لاشعوری محرکات سے وابستہ کرتا ہے لیکن الجھن یہ ہے کہ ایک طرف تو یہ ضروری نہیں ہوتا کہ غدود کا عمل ہمیشہ جذبے کا پیش رو ہی قرار پائے اور دوسری طرف خود لاشعوری تحریکات جذبات ہی کی ایک صورت ہیں۔ یہ تو ممکن ہے کہ ایک خاص غدود کے غیر معمولی عمل سے ایک بے چینی سی محسوس ہونے لگے جو کسی خارجی حسی یا ارادی محرک سے وابستہ ہو جائے۔ انتڑیوں میں تیزابی مادے کی زیادتی سے اختلاج کی ہلکی سی کیفیت نمودار ہوتی ہے جو ہوسکتا ہے کہ اگر آپ کو گاڑی پر سوار ہونا ہے تو وقت کی تنگی کا عذر تراش کر آپ کی حرکات میں اضطراب اور اختلال کا باعث بن جائے لیکن یہ بھی تو ممکن ہے کہ بعض خارجی محرکات متعلقہ غدوددوں کے فعل پر اثر انداز ہوں۔ اب فرض کیجیے کہ کوئی خاص عملی صورت درپیش نہیں لیکن غدوددوں کا عمل جاری ہے تو اس حالت میں آپ کی یہ حالت بعض غیر معمولی ذہنی اور نفسیاتی کیفیتوں کو تخلیق کرنے میں مصروف ہو جائے گی۔ یہ عمل ایک اعتبار سے ارادی ہوگا لیکن دوسری طرف اس میں کچھ غیر ارادی اور بے اختیار کیفیت بھی شامل ہوگی۔ اس کا مشاہدہ جنون کی بعض حالتوں میں کیا جاسکتا ہے، جنون کا مریض بیٹھا بیٹھا کسی خیالی دشمن پر پتھر لے کر دوڑتا ہے یا اٹھ کر ناچنے گانے لگتا ہے یہاں اعضاء کی حرکت اضطراری تو نہیں ہے۔ یقیناً اختیاری اور ارادی ہے لیکن محرک کی حد تک یہ عمل سرتاسر غیر اختیاری ہے۔ اس جنون کی حالت میں بھی مریض کا ذہن بعض فرضی حالتیں ضرور قیاس کر لیتا ہے۔ مثلاً دشمن کی

موجودگی وغیرہ۔ چنانچہ اس کے برعکس جہاں ارادہ اور اختیار محرک کی حیثیت میں بھی موجود ہوں تو ظاہر ہے کہ انسان ذہنی طور پر اپنی جذباتی کیفیت کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے بعض خارجی حالات کو فرض کرے گا۔ گویا دوسرے لفظوں میں انھیں تخلیق کرے گا۔ یہ فرض کرنا یا تخلیق کرنا ایک بڑا گہرا اور الجھا ہوا عمل ہے یعنی اس حالت میں یہ فرض کیا جاتا ہے کہ بعض خارجی حقائق یا محرکات اس قسم کے بالفعل موجود ہیں۔ جو متعلقہ جذباتی کیفیت کے لیے ذمہ دار قرار دیے جاسکتے ہیں اور ان سے حاصل ہونے والا ادراک جذباتی حالتوں کو بیدار کر رہا ہے۔ ایک ہلکی سی جنسی بیداری، جنسی مطلوب کا تقاضا کرتی ہے لیکن شاعر یہ نہیں کہتا کہ آج مجھے محبوب کی ضرورت محسوس ہو رہی ہے۔ یہ بات کتنی مضحکہ خیز ہوگی۔ اس کے لیے جو انداز اختیار کیا ہے وہ یہ ہے:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے
جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

وہ تمام محرکات جو اس جنس بیداری کے ساتھ وابستہ ہوسکتے ہیں۔ درجہ بدرجہ بصری تصورات کے سہارے سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔ چنانچہ تخیل ایک ایسا ذہنی عمل ہے جس کے ذریعے انسان اس عمل پر قادر ہوتا ہے کہ ایک ایسی جذباتی کیفیت سے جو بالفعل موجود ہو۔ ان محرکات کا سراغ لگا سکے جو عملی دنیا میں بالعموم اس سے وابستہ ہوتی ہیں جتنی یہ جذباتی کیفیت شدید اور حقیقی ہوگی اتنا ہی تخیل حقیقت سے قریب، موثر اور نظر فریب ہوگا۔ چونکہ ہم عملی طور پر اس کے برعکس عمل کے عادی ہیں۔ اس لیے تخیل کے معاملہ میں سب سے بڑا مغالطہ یہ ہوتا ہے کہ تخیلی پیکروں کو موجود فی الخارج تصور کرلیتے ہیں اور اس سے اس طرح استدلال کرتے ہیں کہ فلاں حالات اور فلاں موثرات کی بدولت شاعر یا فنکار نے فلاں شعر یا فن پارہ تخلیق کیا ہے۔ فی الاصل شاعر یا فن کار نے جو کچھ اخذ کیا ہوتا ہے۔ وہ محض ایک جذباتی ردعمل ہوتا ہے جسے وہ بعد میں اپنے حافظہ اور تجربے کی مدد سے موثر ترین محرکات سے وابستہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس کو اپنی حد تک اس فعل کی تمام تر ضرورت یہ ہوسکتی ہے کہ اس کیفیت کے لیے جو موجود ہے مناسب جواز مہیا کیا جائے جس سے ذہن کو ایک گونہ اطمینان نصیب ہوتا ہے۔

عملی طور پر ہم چونکہ تعقل، استدلال اور استخراج کے عادی ہیں اس لیے کوئی بھی ایسی ذہنی

کیفیت جو ان سانچوں میں نہ ڈھل سکے مسلسل پریشانی کا باعث رہتی ہے۔ چنانچہ تخیل ایک خاص جذباتی کیفیت کو اس سانچے میں ڈھال کر فن کار کے لیے قابل فہم بنا دیتا ہے جس سے ذہن مطمئن ہو جاتا ہے۔ اسی طرح جب قاری یا ناظر کی باری آتی ہے تو اس کے سامنے وہ تمام تفصیلات، محرکات اور عواقب ایک قابل فہم صورت میں موجود ہوتے ہیں جن سے وہ متعلقہ کیفیت کو محسوس کرنے کے قابل ہو جاتا ہے۔

تخیل کو جب ہم منطقی سانچے میں کہ ڈھال کر دیکھنے کی کوشش کرتے ہیں تو چونکہ وہ منطق کے برعکس عمل کا ایک نتیجہ ہے اس میں اکثر اوقات بعض کڑیاں گم نظر آتی ہیں جس سے یوں محسوس ہونے لگتا ہے کہ تخیل گویا ایک ایسا فعل ہے جو ایک نکتہ سے دوسرے نکتہ پہنچنے کے لیے درمیانی واسطوں کا محتاج نہیں ہے اور اس طرح تخیل وجدان کے قریب تر نظر آنے لگتا ہے، مثلاً اگر سیب کے گرنے سے یا پانی میں اپنے جسم کے وزن کے متعلق ایک خاص احساس کشش ثقل کے قانون یا قانون ارشمیدس تک ہماری رہنمائی کرتا ہے تو اسے تخیل کہنا جائز نہیں ہوگا۔ یہ وجدانی تعقل ہے۔ ایک خاص سمت، سے ہوا چلے تو انسان حکم لگاتا ہے کہ بارش ہوگی۔ اب اس ہوا کے دوش پر اس نے بارش کو بالفعل سوار تو نہیں دیکھا تھا لیکن اس کے تجربے نے اسے ایک بات سجھا دی تھی۔ بعد میں سائنس دانوں نے ہواؤں کی سمت اور موسم کے قوانین سے اس وجدانی تعقل کے لیے مناسب جواز پیدا کر لیا لیکن یہ وجدان بہرحال تخیل سے مختلف نوعیت کا حامل ہے۔ یہ ایک قسم کا استخراج ہے جو ایک مفروضہ سے نتیجہ اخذ کرتا ہے لیکن اس مفروضہ کو قائم کرنے کے لیے اس نے باقاعدہ استقراء کا سہارا نہیں لیا ہوتا۔ بعض اوقات عالم خواب میں بھی یوں ہوا ہے کہ انسان نے بعد کے کسی امکانی واقعہ کا نشان دیکھ لیا ہے لیکن ذہن انسانی کے ان افعال کی نوعیت تخیل سے قطعاً مختلف ہے۔ پیش بینی، یا دور دراز کے کسی واقعہ کا علم، یا ایک ذہن سے باقاعدہ شعوری تعلق استوار کیے بغیر اس کے کوائف کا اندازہ کر لینا ذہن کے ایسے اعمال ہیں جن پر ابھی تک تاریکی کے پردے پڑے ہوئے ہیں۔ روحانیت کے عامل اس سائنس کے زمانے میں بھی ایسے محیر العقول تجربات کر رہے ہیں جن کی حقیقت اور واقعیت سے انکار ممکن نہیں لیکن جن کی عقلی توجیہ فی الحال ممکن نہیں۔ قرون اولیٰ کے کاہنوں سے لے کر روحانیات کے جدید ترین یورپی عامل ابھی تک صرف مس مریزم یا ہپناٹزم کی قوتوں کا کچھ سراغ تو لگا سکے ہیں لیکن اس کی نوعیت متعین نہیں کر سکے۔

تخیل کی اس حیثیت کے پیش نظر کہ وہ ایک ایسا ذہنی عمل ہے جو ایک موجود جذباتی کیفیت سے ان محرکات اور موثرات کا سراغ لگاتا ہے جو عام حالات میں اس مخصوص جذباتی کیفیت کا بروئے کار لانے کے لیے ذمہ دار ٹھہرتے ہیں۔ حافظہ ایک اہم ذہنی فعل قرار پاتا ہے۔ اس اعتبار سے ہمیں یہ ماننا پڑے گا کہ تخیل جذبے کی رعایت سے جو حسی پیکر تراشتا ہے ان کا تار و پود وہ سراسر حافظہ سے اخذ کرتا ہے لیکن تخیل کی جدت، ندرت کے لیے یہ توجیہ ناکافی ہے۔ شاعر یا فن کار زندگی کے حقائق کے تجربات کے لیے دوسری دنیا میں تو نہیں چلا جاتا جہاں سے تشبیہات اور استعارات کے ہیرے جواہر سمیٹ کر اپنی نظم اور نثر میں سجا دیتا ہے۔ اگر اس کے تجربات کا منبع و ماویٰ ہی دنیا ہے جہاں غیر شاعر اور غیر فنکار بھی رہتے ہیں تو ان کے لیے اس کی تصاویر حیرت انگیز اور نرالی کیوں ہوتی ہیں۔ اس کی کچھ وجہیں سمجھ میں آتی ہیں۔ اوّل یہ کہ مشاہدے اور تجربے کے دوران اشیاء کے جو خاکے بنتے ہیں وہ ہمیشہ یکساں نہیں ہوتے بالخصوص جذباتی تحریک، اشیاء کے خارجی خد و خال میں کچھ ایسی تبدیلیاں کر دیتی ہے جو ان کے معروضی خاکہ سے بہت کچھ مختلف ہوتی ہے۔ مثلاً جب کوئی شخص کسی کا (Caricature) بناتا ہے تو اس کے اعضاء میں اصل صورت سے اتنی مشابہت ضرور رہتی ہے کہ آپ دیکھتے ہی اس کی شخصیت کو پہچان لیں، حافظہ کی بعض تخلیقی صورتیں بھی ہیں جمع کے اس سیدھے مفروضے سے آپ یہ تصور قائم کرتے ہیں کہ چار میں سے دو خارج کرنے سے دو باقی بچیں گے۔ اسی طرح سائنس فلسفہ وغیرہ میں حافظہ کو فعال تو صرف اتنا ہے کہ آپ اتنی بات یاد رکھ لیں کہ ایک خاص مسئلہ پر فلاں سائنسداں یا فلاسفر کا قول کیا ہے۔ لیکن ان اقوال کا تصور آپ کے ذہن میں ایک صورت پر قائم نہیں رہتا۔ ان میں باہمی عمل اور ردعمل کا سلسلۂ مسلسل قائم رہتا ہے۔ اور ہوسکتا ہے جب آپ سے ایک مسئلہ کے متعلق دریافت کیا جائے اور آپ اپنے حافظے کی مدد سے جواب دیں تو وہ بجائے خود ایک نئے مسئلہ کی صورت اختیار کر لے۔ اپنی دلیلوں کے لیے آپ براہِ راست اپنے حافظے کے مرہون ہیں اور ان دلیلوں کا باہمی رشتہ منطق کے روابط سے مربوط ہے۔ اس میں تخلیقی عمل منطق کا پابند ہے لیکن یہ تخلیقی عمل بعض اوقات منطقی پابندیوں سے آزاد ہو جاتا ہے اور جذباتی تعلقات کا سہارا لیتا ہے۔ عیسائیت کے روایتی تصورات کے متعلق نیتشے کا جذباتی ردعمل جب ایک سانچے میں ڈھلتا ہے تو فلسفہ و شعر کا ایک عجیب و غریب امتزاج سامنے آتا ہے۔ ہوسکتا ہے کہ جو دلیل و ترتی نظر نہ آئے اس لیے اس ضمن میں یہ

گزارش ضروری معلوم ہوتی ہے کہ علم کی دنیا سے جذبات یکسر خارج نہیں ہیں۔ عیسائیت، اسلام، ہندومت، وغیرہ حقیقت اولیٰ کے علمبردار ہیں لیکن ان میں آج تک باہمی مطابقت ممکن نہیں ہوسکی۔ ہر فریق اپنے مذہب کی تصدیق کے لیے قوی سے قوی دلائل مہیا کرتا ہے جن کی نوک پلک منطقی اعتبار سے درست نظر آتی ہے۔ چنانچہ جذبات منطق کی دنیا میں کچھ ایسے اجنبی بھی نہیں ہیں۔ فرق صرف یہ ہے کہ منطق جذباتی ردعمل کو عقلی طور پر درست ثابت کرنے کی کوشش کرتی ہے۔ تخیل صرف ان واردات کا اعادہ کرتا ہے جن کی موجودگی میں مطلوبہ جذبہ بروئے کار آسکتا ہے۔ چنانچہ حافظہ تخیل کے لیے جو مواد مہیا کرتا ہے اس کی نوعیت مختلف ہوتی ہے۔ حافظہ کے تخلیقی استعمال کی حد تک فلسفہ اور شعر میں کچھ ایسا فرق نہیں ہے۔

عملی طور پر حافظے میں ہم جو صورتیں محفوظ کرتے ہیں وہ ان صورتوں سے مختلف ہوتی ہیں۔ جن پر علم تکیہ کرتا ہے۔ علم کی اساس مجرد کلیات پر ہے اور اسی لیے علم کے لیے جو حافظہ موزوں ہے وہ انھیں مجرد کلیات اور تصورات کا خزانہ ہوتا ہے۔ اس کے برعکس علمی دنیا میں ہم ذہنی کیفیت سے دوچار ہوتے ہیں اور اسے تمام و کمال حافظے میں محفوظ کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ علمی دنیا میں صرف وہ جزئیات ہی پیش نظر ہوتی ہے۔ جن کا تعلق براہِ راست عملی نتائج اور عواقب سے ہوتا ہے۔ مثلاً ہم ایک کھیت کے پاس سے ہر روز گزرتے ہیں اس کی ایک مجموعی تصویر ذہن پر مرتسم ہوجاتی ہے لیکن شاید اس کا رقبہ یا اس میں سے گزرنے والی پانی کی نالیوں کی تعداد ذہن میں محفوظ نہ ہو۔ ہم جب اس کھیت کا تصور کریں گے تو سبزہ، پھول، پگڈنڈی پانی کی نالیاں سب کچھ ذہن میں ابھر آئے گا۔ لیکن ان سب کی عمومی تصویر محض اس جذباتی کیفیت کے اعتبار سے متعین ہوگی جس نے اس کا نقشہ دوبارہ ہمارے سامنے لا کھڑا کیا ہے۔ اس لیے نالیوں کی تعداد گننے اور کھیت کا رقبہ بیان کردینے یا اس میں اگنے والی فصل کا ذکر کردینے سے مطلوبہ جذباتی کیفیت منضبط نہیں ہوگی۔ اصول تلازمہ کے ماتحت یہ جذباتی کیفیت بعض حسی تصورات سے منسلک ہوجاتی ہے اور اس لیے ان حسی تصورات کے استشہار کے بغیر کھیت کی تخئیلی تصویر مکمل نہیں ہوتی چنانچہ تخیل حافظہ سے صرف حسی تصورات اخذ کرتا ہے اور ان حسی تصورات میں جو غلو، تحریف اور تخفیف وقت کے ہاتھوں واقع ہوچکی ہوتی ہے۔ ان کی مدد سے مطلوبہ ذہنی کیفیت کی نشاندہی کرتا ہے۔ اس لیے جب ایک شاعر اسمائے صفت استعمال

کرتا ہے تو تصویر بنتی نظر نہیں آتی۔ اس کے برعکس اکثر ایک سیدھا سادا بیانیہ انداز اصل کیفیت تک ہاتھ تھام کر لے جاتا ہے:

آگ بجھی ہوئی ادھر، ٹوٹی ہوئی طناب ادھر
کیا خبر اس مقام سے گزرے ہیں کتنے کارواں

شدو جزوی تصویروں نے سارے منظر کو جیسے یکلخت زندہ کردیا ہے اور اس کی وجہ ظاہر ہے کہ وہی جذبہ ہے جو پوری طرح اس شعر میں سمویا جاچکا ہے لیکن ان اشعار میں کیفیت بدستور قایم رہتی ہے:

ہوا خیمہ زن کاروان بہار
ارم بن گیا دامن کوہ سار
گل و نرگس و سوسن و نسترن
شہید ازل لالہ خونیں کفن
جہاں چھپ گیا پردہ رنگ میں
لہو کی ہے گردش رگ سنگ میں

بحر کے استعمال میں ایک فنی چابکدستی نے البتہ ایک خطیبانہ شان پیدا کردی ہے جو جذبہ کے کھوکھلے پن پر پردہ ڈال دیتی ہے۔ تخیل کے ضمن میں ایک اور اہم چیز وقت کا تصور ہے۔ عملی طور پر ہم وقت کی ماضی حال اور مستقبل کی تقسیم سے آشنا ہیں اور اس پر تکیہ کرتے ہیں۔ بدقسمتی سے آپ کو ایک دفعہ حادثہ پیش آیا تھا۔ جب آپ منطقی طور پر اس کا ذکر کرتے ہیں تو تاریخ کا تعین کرتے ہیں اور بالفعل اس امر کا احساس رکھتے ہیں اور احساس دلاتے ہیں کہ یہ ماضی واقعہ ہے۔ اس میں ایک گونہ تسکین اور اطمینان مضمر ہے کہ جو ہونا تھا ہو چکا۔ اب اس واقعہ کا ذکر کرتے ہیں تو اس کے نتائج وعواقب سے بے خوف ہوکر اس کا ذکر کرتے ہیں۔ اس لیے ہوسکتا ہے کہ آپ کا انداز نظر بدل جائے۔ مثلاً کوئی شخص کار سے ٹکرانے کی تمنا نہیں کرسکتا۔ اگر اسے یہ حادثہ کبھی پیش آیا تھا تو اس کی یاد آتے ہی اس کے رونگٹے کھڑے ہوجائیں گے تخیل اس کو منضبط کرنے کی کوشش کرتا ہے جس سے رونگٹے کھڑے ہوجاتے ہیں۔ ظاہر ہے کہ سب کے رونگٹے کھڑے نہیں ہوتے کہ کار سے ٹکر ہوگئی تھی۔ تخیل براہِ راست کار سے ٹکر کا نام لیے بغیر ان تمام تجربات کا معائنہ کرے گا جن سے آج بھی رونگٹے کھڑے ہوسکتے ہیں لیکن اس کے لیے وقت

کی تقسیم کا تصور کچھ بدلنا پڑتا ہے مثلاً یہ کہہ دینا کہ ٹکر ہوگئی تھی۔ شاید سننے والے کو مطمئن کردے کہ...... یہ شخص یہ بات کہنے کے لیے موجود ہے تو ظاہر ہے کہ حادثہ معمولی ہوگا۔ اس لیے تخیل وقت کی تقسیم یکسر بدل دیتا ہے۔ زمانے کے تصرف دو ہیں۔ ایک ماضی جو گزر چکا ہے اور ایک مستقبل جو آرہا ہے۔ حال کا وجود محض فرضی ہے۔ یوں سمجھیے کہ یا تو زمانہ صرف حال ہے جو ایک ریل کی پٹری سے مشابہ ہے جس پر سے واقعات کی ریل گزر رہی ہے پھر ریل نہ بھی ہو پٹری تو ہر جگہ موجود ہوتی ہے لیکن اصل میں یوں ہے کہ آنے والا پل ماضی کے نہاں خانے کی طرف جارہا ہے اور جس لمحے میں ہمیں اس کا شعور ہوتا ہے وہ حال ہے۔ یہ شعور پیش از وقت بھاری ہوتا ہے اور بعد از وقت بھی لیکن شاید وہ لمحہ کوئی نہیں ہوتا جب وقت تھم جائے اور ایک واقعہ متحیر کر کے ہمارے سامنے لا کھڑا کرے لیکن تخیل یہی کرتا ہے کہ ماضی کے تجربات سے بعض حسی کیفیات اخذ کرتا ہے اور انھیں مستقبل پر پھیلا دیتا ہے۔ ان کیفیات کی نوعیت کم و بیش بدلنی پڑتی ہے کیونکہ مستقبل کے متعلق جو بھی تصور ہوگا وہ آرزومندانہ ہی ہوسکتا ہے:

تیرے رنگیں رس بھرے ہونٹوں کا لمس
اور پھر لمس طویل
جس سے ایسی زندگی کہ دن میں مجھے آتے ہیں یاد
میں نے جواب تک بسر کی ہے نہیں

وقت کے متعلق ایک بڑی دلچسپ بات یہ ہے کہ بعد زمانی براہِ راست اشیاء کی اس خصوصیت کے لیے ذمہ دار ہے جسے ماہرین جمالیاتی بعد کے نام سے یاد کرتے ہیں۔ ایک قلعہ کے کھنڈر خواہ مخواہ ایک جاذبیت اپنے اندر پیدا کر لیتے ہیں۔ آنے والی مصیبت آج پہاڑ بن کر نظر آتی ہے۔ چنانچہ تخیل وقت کے متعلق اس خصوصیت کا بالخصوص سہارا لیتا ہے۔ حال اس کے لیے بے معنی واقعیت ہے۔ یہی حال جب ماضی کے نہاں خانے میں دھکیل دیا جاتا ہے تو وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ اس میں جمالیاتی خصائص پیدا ہونے لگتے ہیں۔ تخیل ان جمالیاتی خصائص سے اپنے موثرات اخذ کرتا ہے اور پھر انھیں ماضی سے نکال کر مستقبل کی طرف منتقل کر دیتا ہے۔ اس عمل سے ان خصائص میں ایک غلو اور اغراق کا پہلو پیدا ہو جاتا ہے۔ اس طرح حسن اور مبالغہ کی دونوں خصوصیات جو تخیل سے مختص ہے وقت کے تصور سے براہِ راست وابستہ ہو جاتی ہیں۔

اوپر یہ اشارہ کیا جاچکا ہے کہ عملی تجربات کے زیراثر تخیل تجریدی تصورات کی بجائے حسی تصورات پر مشتمل ہوتا ہے۔اس ضمن میں طویل بحثیں ہوچکی ہیں جن میں تخیل کے لیے حسی پیکر (image) کی ضرورت اور اہمیت پر بے حد زور دیا گیا ہے اور حسی پیکر کو عجیب وغریب فلسفیانہ تاویلات کا ہدف بنایا گیا ہے۔اس سلسلے میں بنیادی بات صرف اتنی ہے کہ آیا نفسیاتی طور پراس امر کا امکان ہے کہ اعضائے حواس ایک فطری محرک کی غیر موجودگی میں متاثر ہوں۔ایک طرف تو یوں ہے کہ آپ حسی پیکروں کا تصور قائم کرسکتے ہیں۔دوسرے ان کی معنویت میں بھی تصرف کرسکتے ہیں۔بصری تصورات اس معاملے میں سب سے زیادہ سہل الحصول ہیں لیکن خوشبو آواز اور لمس کے تصورات کی بازگشت بھی ممکن ہے۔خواب اس کے متعلق ہماری رہبری کرتے ہیں۔ نہ صرف یہ کہ ہم خواب کی حالت میں جب حواس خمسہ بیرونی مہیجات کے لیے کم وبیش اپنے دروازے بند کرلیتے ہیں۔مختلف قسم کے حسی تصورات کی سیر کرتے ہیں بلکہ یہ بھی کہ ساتھ ساتھ انھیں نئے معانی بھی پہناتے رہتے ہیں۔اگر گھڑی کا الارم بولتا ہے تو آپ جھٹ کسی واقعہ سے اس کا تعلق جوڑ کر اس کی نیند میں مخل ہونے والی حیثیت سے چھٹکارا پالیتے ہیں۔خارجی مہیجات کے بغیر حسی تصورات کی تشکیل اور معنوی حیثیت میں رد و بدل کا اختیار ذہن انسانی کی یہ دو خصوصیات ایسی ہیں جن سے تخیل کے سلسلے جنم لیتے ہیں۔

اس سلسلے کی تیسری چیز جذبات کی وہ خصوصیات ہیں جنھیں چھوت یا متعدی پن کا نام دیا جاسکتا ہے۔مشہور مقولہ ہے کہ ''افسردہ دل افسردہ کند انجمنے را۔'' ایک شخص کی جذباتی کیفیت بغیر کسی شعوری واسطے کے دوسروں کو متاثر کرتی ہے اس کے ساتھ ہی جذبہ خود ہی مہیج بھی بنتا ہے۔ایک دفعہ ہنسی چھوٹ پڑے تو ضبط مشکل ہوجاتا ہے اور ہنسی کا دورہ شدت اختیار کرتا چلا جاتا ہے آپ دل کو سنبھال کر بیٹھے رہیے تو خیر ورنہ ایک دفعہ آنسوؤں کی دھار بہہ نکلی تو پھر جوش اشک ''تہیہ طوفان کے مرحلے تک پہنچ کر رہے گا۔تخیل کی بھی یہی کیفیت ہے جب ایک دفعہ ایک جذبہ اپنے لیے داخلی طور پر محرک کی تلاش میں نکلتا ہے تو بات یہیں ختم نہیں ہوجاتی۔اس کی شدت اور وسعت میں پے در پے اضافہ ہوتا چلا جاتا ہے۔اصول تلازمہ کے ماتحت کہیں حسی تصور اور کہیں خود جذبہ نئے نئے پیکر اور نئے نئے سلسلے تراشتا ہے اور اس طرح تخیل ایک مقام پر پہنچ کر خود کفیل بن جاتا ہے۔ایک طرف وہ جذبہ کو آسودہ کرنے کے لیے خیالی حسی پیکر

تراشتا ہے اور دوسری طرف ان حسی تصورات کی طے کرتا ہوا چلا جائے۔ یہ حسی تصورات مقصود بالذات نہیں ہیں اگر انھیں مقصود بالذات مان لیا جائے تو معنوی دنیا میں بعض دقتیں پیدا ہونے کا احتمال ہے۔ فن اور شعر میں بعض جدید تحریکات مثلاً سریلزم اور امیجزم کا ابہام۔ اسی غلط روش کا نتیجہ ہے۔ حسی تصور تخیل کا جزو لازم ہے۔ لیکن اس کی معنویت جذبے کے حوالے سے متعین ہوتی ہے۔ پیکر محسوس پر تکیہ کر لینے سے دو ہی صورتیں پیدا ہو سکتی ہیں۔ یا تو روایت پرستی جہاں مخصوص کیفیات کے لیے مخصوص پیکروں کے سلسلے ناگزیر سمجھے جانے لگتے ہیں یا یہ کہ معنوی کیفیت کو جس کا تعلق جذبے سے ہوتا ہے نظر انداز کر دیا جاتا ہے اور اپنے آپ کو صرف حسی پیکر کی جدت اور ندرت تک محدود کر لیا جاتا ہے۔ اردو فارسی شاعری میں ہم دونوں صورتوں سے آشنا ہیں غزل میں روایتی انداز اور روایتی مضامین کی پابندی پر پہلی صورت کی نشاندہی کرتی ہے اور مضمون آفرینی حسن تعلیل یا ایہام گوئی وغیرہ دوسری صورت کی اور تجربے نے ہمیں بتا دیا ہے کہ دونوں صورتیں مستحسن نہیں۔ حسی پیکر اس وقت بامعنی اور کارآمد ثابت ہوتا ہے جب جذباتی تحریک کا آلہ کار اور غلام محض ہو۔ اپنی طرف سے دھاندلی مچانے پر اصرار نہ کرے۔

تخیل کی غیر اختیاری اور غیر ارادی نوعیت کے سلسلے میں ایک اہم بات تو یہ ہوئی کہ فن کار جب چاہے اور جس طرح چاہے اسے بروئے کار نہیں لا سکتا۔ دوسری بات یہ ہے کہ تخیلات کی صورتوں کا علم بھی فن کار کو پہلے سے حاصل نہیں ہوتا۔ ایک حد تک خالص منطق میں بھی یوں ہوتا ہے کہ دلیل کا ہیولیٰ تو ذہن میں موجود ہوتا ہے لیکن دلیل کا مکمل خاکہ آہستہ آہستہ از خود وجود پذیر ہوتا ہے۔ غالباً کوئی شخص بھی پہلے سے نہیں جانتا کہ اس کے شعروں اور جملوں کی ترتیب کیا ہوگی اور بالآخر اس کی دلیل کن الفاظ کا جامہ پہن کر ظاہر ہوگی۔ خواب میں بھی اس کے مماثل ایک صورت نظر آتی ہے۔ مثلاً اکثر ہم ایسے مقامات اور ایسے مناظر کی سیر دیکھتے ہیں جن کا پہلے سے ہمیں کوئی تجربہ نہیں ہوتا۔ وہ تخیل جو صرف معروف صورتوں کی نئی نئی تراکیب تک محدود ہے ایک پست تر درجہ کا حقدار قرار پاتا ہے۔ اعلیٰ تخلیقی عمل یقیناً اس امر کا متقاضی ہوتا ہے کہ اچھوتے اور انجانے سے پیکر تراشے۔

سوال یہ ہے کہ ذہن کی وہ کون سی قوت ہے جو ایسے حسی پیکروں کا تصور قائم کرتی ہے۔

جن کی نظیر حافظے یا تجربے میں محفوظ نہیں ہوتی۔ اس کا صرف ایک جواب ممکن ہے کہ احساس قدر تخیلات کو نئے نئے سانچے عطا کرتا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ قدر جذباتی ہوتی ہے اور اس کا تقاضا یہ ہوتا ہے کہ ایسے محسوسات کا استشہاد کیا جائے جو اس مخصوص جذباتی قدر کے لیے سازگار ماحول مہیا کر سکیں۔ لیکن ظاہر ہے کہ اس طرح بھی اس قوت کی نوعیت کا پتہ نہیں چلتا اور ایک دفعہ ہمیں پھر ذہن کے ان غیر معمولی انفعال کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے جن کا تعلق پیش بینی یا غیب دانی سے ہے۔

لیکن مشکل یہ ہے کہ ان قوتوں کا صحیح نفسیاتی تجزیہ ابھی تک ممکن نہیں ہو سکا۔

خواب کی حالت میں بھی ہم اکثر اس کیفیت کا تماشا کرتے ہیں کہ جو چیزیں نظر آتی ہیں بعض اوقات ان کی صورتیں جانی پہچانی نہیں ہوتیں، اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ جب مختلف مہیجات ایک ہی وقت میں اعضائے حواس پر اثر انداز ہوتے ہیں تو اس سے حاصل ہونے والے حسی تصورات باہم گڈمڈ ہو جاتے ہیں اور پھر بعد میں جب انھیں یاد کی مدد سے زندہ کرتے ہیں تو وہ اپنی اپنی جگہ علیحدہ علیحدہ نظر نہیں آتے بلکہ ایک دوسرے سے متحد اور ایک دوسرے پر یوں اثر انداز ہو کر سامنے آتے ہیں کہ ان کی معروف صورت قائم نہیں رہتی۔ جواب میں فرض کیجیے کہ آنکھ پر کسی دباؤ کے باعث بعض مراکز کے متاثر ہونے سے سرخ رنگ کا ایک تصور پیدا ہوا اس کے ساتھ ہی ایک خاص جذباتی کیفیت بستر کی نرمی یا گدازی سے پیدا ہوئی۔ اب سرخ رنگ کو اس جذباتی قدر کے حوالے سے متعین کرتے وقت ذہن یا تو ''سرخ پوشے لب بام نظرمی آید'' کے روپ میں ڈھال دیتا ہے۔ یا اگر ذہن میں کوئی مخفی خوف یا ڈر پوشیدہ ہو تو اسے سرخ لپکتے ہوئے شعلوں کا رنگ بھی دے سکتا ہے۔ دوسرے یہ کہ آلاتِ حواس کو ایک کیفیت سے دوسری کیفیت تک جانے کے لیے درمیانی وقفوں کی ضرورت نہیں ہوتی۔ آنکھ نیلے رنگ کو دیکھنے کے بعد فوراً ہی بستر یا سرخ رنگ کو بھی دیکھ سکتی ہے اور ایک ہی لمحہ میں ان تینوں کو یکجا بھی دیکھ سکتی ہے۔ اس کے بعد جب یاد کی حد سے ان کا دوبارہ تصور قائم کیا جائے تو تخیلی پیکروں میں مختلف اور متضاد صورتوں کی یکجائی سے ایسی نئی صورتوں کا تشکیل پا جانا ممکن ہے۔ جن کی نظیر خارجی دنیا میں موجود نہ ہو۔ تیسری چیز جو اس ضمن میں اہم ہے وہ استغراق ہے جس کے لیے براہِ راست زبان ذمہ دار ہے۔ شئے کو تصورات میں پیش کرنے کا ذریعہ زبان ہے اور یہ ذریعہ

کچھ اتنا خودسر اور دخل در معقولات کا عادی ہے کہ اپنا زور دکھانے کے لیے تخیلی پیکروں کو مسلسل متاثر کرتا رہتا ہے۔ اس کے ساتھ ہی ایک چوتھی کیفیت بھی اہم ہے اور وہ یہ کہ جب ہم کسی چیز کسی مقام، یا کسی کیفیت کا بیان پڑھتے یا سنتے ہیں تو اس کے متعلق حسی تصورات قائم کرنے کی کوشش کرتے ہیں مثلاً کسی داستان میں جب آپ باہر کے کسی شہر کا ذکر پڑھتے ہیں تو اس کا باقاعدہ ایک خاکہ اپنے ذہن میں متعین کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس طرح بعض تخیلی پیکر تجربے کے ان خزانوں سے مہیا کیے جاتے ہیں جن کی خارجی دنیا میں سرے سے کوئی مثال ہوتی ہی نہیں اور ان میں اسی اعتبار سے اختلاف پایا جاتا ہے۔

○

(تنقیدی مسائل: ریاض احمد، اشاعت: بار اوّل، 1961، ناشر: اردو بک اسٹال بیرون لوہاری گیٹ لاہور)

اسلوبیات کی افہام و تفہیم

اس مقالے کا مقصد قارئین کو ادبی تنقید کے ایک نئے رجحان یا دبستان سے روشناس کرانا ہے جسے 'اسلوبیات' (stylistics) کہتے ہیں۔ اس میں جو نکات پیش کیے گئے ہیں وہ یہ ہیں: زبان ادب کا ذریعۂ اظہار ہوتی ہے۔ زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔ زبان کے ہی مخصوص استعمال سے کسی ادیب کے 'اسلوب' (style) کی تشکیل عمل میں آتی ہے۔ اسلوب کا مطالعہ و تجزیہ اسلوبیات کہلاتا ہے جسے اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں (1) اسلوبیات کی بنیاد 'لسانیات' (linguistics) پر قائم ہے۔ اسلوبیاتی طریقۂ کار معروضی، توضیحی، تجزیاتی اور غیر تاثراتی ہوتا ہے۔

ہم یہ بات بہ خوبی جانتے ہیں کہ مل جل کر رہنے اور زندگی گزارنے کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ روزمرہ کی زندگی میں ہمیں ہر ہر قدم پر زبان کی ضرورت محسوس ہوتی ہے۔ زبان کے ہی وسیلے سے ہم اپنی بات دوسروں تک پہنچاتے ہیں، اپنا دکھ درد بیان کرتے ہیں اور اپنے جذبات و احساسات کی ترجمانی کرتے ہیں۔ عام بول چال اور روزمرہ کی زندگی کے علاوہ زبان کا استعمال ادب میں بھی ہوتا ہے، یعنی جب کوئی شاعر شعر یا نظم کہتا ہے یا کوئی ادیب افسانے یا ناول لکھتا ہے تو اسے زبان کا ہی سہارا لینا پڑتا ہے۔ زبان کے استعمال کے بغیر کوئی بھی ادبی تخلیق معرضِ وجود میں نہیں آسکتی لیکن ادب میں استعمال ہونے والی زبان، روزمرہ کی یا عام بول چال کی زبان سے کئی لحاظ سے مختلف ہوتی ہے اور اس کی خصوصیات ہوتی ہیں۔ ادبی زبان کے خصائص کو سمجھ لینے کے بعد ہم ادب سے اچھی طرح لطف اندوز ہو سکتے ہیں اور اس کی تحسین شناسی میں ہمیں مدد مل سکتی ہے۔ اس تحریر کے مطالعے سے قارئین کو یہ بھی معلوم ہو جائے گا کہ کسی ادب کے اسلوب کی تشکیل کس طرح عمل میں آتی

ہے، اور اس کے مطالعے اور تجزیے کا طریقۂ کار کیا ہے۔

(2)

اسلوبیات دراصل ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے جس میں ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی روشنی میں اس کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے اور ہر سطح پر فن پارے کے اسلوب کے خصائص (style-features) کا پتا لگایا جاتا ہے لہٰذا اسلوبیات صحیح معنیٰ میں مطالعۂ اسلوب ہے۔ چوں کہ اس مطالعے کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے اس لیے اسے لسانیاتی مطالعۂ ادب بھی کہتے ہیں۔

اسلوبیات کا براہِ راست تعلق لسانیات سے ہے جو زبان کے سائنسی مطالعہ کا نام ہے۔ کسی ادیب کے اسلوب یا کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعہ میں لسانیات سے بہت مدد لی جاتی ہے۔ زبانوں کے مطالعہ اور تجزیے کے سلسلے میں لسانیات جو علم اور روشنی فراہم کرتی ہے اس کا اطلاق ہم ادبی فن پارے کی زبان کے مطالعے اور تجزیے میں بھی کرتے ہیں۔ علاوہ ازیں کسی زبان کے لسانیاتی مطالعہ میں جو طریقۂ کار اختیار کیا جاتا ہے۔ وہی طریقۂ کار ہم کسی ادبی فن پارے کے تجزیے میں بھی اختیار کرتے ہیں، نیز اسلوبیات میں لسانیاتی اصطلاحات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اسلوبیات کی بنیاد لسانیات پر قائم ہے اور اسی وجہ سے اسلوبیات کو اطلاقی لسانیات (applied lingustics) کی ایک شاخ تسلیم کیا جاتا ہے لیکن اسلوبیات کا تعلق ادب سے بھی ہے، کیوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار (medium) زبان ہے اور یہی زبان لسانیات کا مواد و موضوع (content) ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی پہلی سطح صوتیات ہے جس میں زبان میں کام آنے والی آوازوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے اس کی دوسری سطح پر تشکیلیات ہے جس میں تشکیلِ الفاظ سے بحث کی جاتی ہے۔ اس کی تیسری سطح نحو ہے جس میں ترتیبِ الفاظ اور جملوں اور فقروں کی ساخت پر غور کیا جاتا ہے۔ زبان کے مطالعے کی آخری سطح معنیات کہلاتی ہے جس میں معنی کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب کا مطالعہ یا کسی ادبی فن پارے کی زبان کا تجزیہ لسانیات کی ان تمام سطحوں پر بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ تشکیلیات اور نحو کو اگر ملا دیا جائے تو مطالعۂ زبان کی ایک اور سطح برآمد

ہوتی ہے جسے قواعدی سطح کہتے ہیں۔اس سطح پر بھی ادب پارے کا تجزیہ ممکن ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ ہر اسلوبیاتی مطالعہ لسانیاتی بھی ہوتا ہے۔لیکن ہر لسانیاتی مطالعہ کو اسلوبیاتی مطالعہ نہیں کہہ سکتے، کیوں کہ فن پارے کے لسانیاتی مطالعے اور تجزیے کے بعد اس کے اسلوبی خصائص (style-feature) کونشان زد کرنا بھی ضروری ہوتا ہے۔ یہی چیز لسانیاتی مطالعے کو اسلوبیاتی مطالعہ بنا دیتی ہے۔لسانیاتی مطالعہ ماضی و حال میں بولی جانے والی کسی بھی زبان یا بولی کا کیا جاسکتا ہے لیکن اسلوبیاتی مطالعہ اپنے مخصوص معنی میں صرف ادبی زبان کا ہی احاطہ کرتا ہے۔

(3)

زبان اور ادب کے درمیان گہرا رشتہ پایا جاتا ہے۔اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ زبان ادب کا ذریعۂ اظہار ہے۔ادب کی تخلیق کے لیے زبان کا استعمال ناگزیر ہے۔ ہر شعری اور ادبی فکر زبان کے ہی سانچے میں ڈھل کر برآمد ہوتی ہے اور زبان کے ہی میڈیم سے وہ سامع یا قاری تک رسائی حاصل کرتی ہے۔

یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ جب زبان کا استعمال ادبی مقاصد کے لیے کیا جاتا ہے تو اس کو نوعیت جداگانہ ہو جاتی ہے، کیوں کہ یہ عام بول چال کی زبان سے حد درجہ مختلف ہو جاتی ہے۔ عام بول چال کی زبان سیدھی سادی، سپاٹ اور ترسیلی (communicative) ہوتی ہے۔ اس کا بنیادی مقصد ترسیلِ معنی یا ادائے مطلب ہوتا ہے۔ یہ مروجہ لسانی قاعدوں، ضابطوں اور اصولوں کی ہوتی ہے۔ اس کے برعکس ادبی زبان علامتی ہوتی ہے۔اس میں لفظی و معنوی صنعتوں اور بدیع و بیان (تشبیہ، استعارہ، علامت، پیکر تراشی وغیرہ) سے کام لیا جاتا ہے نیز اشاروں اور کنایوں میں بات کی جاتی ہے اور اکثر الفاظ کے لغوی معنی مراد نہیں لیے جاتے۔اس میں اظہار بھی براہِ راست (direct) نہیں ہوتا، بلکہ بالواسطہ ہوتا ہے۔ یہ زبان نادر الالفاظ وتراکیب سے بھی بوجھل ہوتی ہے، نیز اس میں جذبے (emotive load) کی بھی کارفرمائی ہوتی ہے۔ ادبی زبان کا بنیادی مقصد ترسیلی و ابلاغی ہے، بلکہ اظہاری (expressive) اور جمالیاتی (aesthetic) ہوتا ہے۔ادبی زبان اکثر لسانی ضابطوں (linguistic norms) سے انحراف کرتی ہے۔ادبی زبان میں اکثر تراش خراش، توڑ پھوڑ اور ایجاد و اختراع سے بھی کام لیا جاتا ہے جس سے زبان میں انفرادیت اور تخلیقیت پیدا ہو جاتی

ہے۔ ادب میں زبان کے تخلیقی استعمال کی بے حد اہمیت ہے۔

اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ہر شاعر یا ادیب زبان کا استعمال اپنے اپنے طور پر کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر شاعر یا ادیب کا اسلوب بھی مختلف ہوتا ہے۔ اسلوب کے اسی امتیازی خصائص کی وجہ سے ہم کسی ادیب کو فوراً پہچان لیتے ہیں۔ کسی ادیب کے اسلوبیاتی امتیازات اس ادیب کو انفرادیت بخشتے ہیں اور اسے دوسرے ادیب یا ادیبوں سے ممتاز بنا دیتے ہیں۔

(4)

'اسلوب' جسے انگریزی میں 'اسٹائل' (style) کہتے ہیں، اس سے عام طور پر کسی کام کو کرنے کا ڈھنگ، طریقہ یا انداز مراد لیا جاتا ہے۔ ہر شخص کے کام کرنے کا انداز مختلف ہوتا ہے، ہر شخص اپنے اپنے طور یا ڈھنگ سے کسی کام کو انجام دیتا ہے۔ اسی کو اس شخص کا اسٹائل یا اسلوب کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر اگر کسی شخص سے کس ایک موضوع پر تقریر کرنے کے لیے کہا جائے تو اس کے تقریر کرنے کا انداز اسی موضوع پر دوسرے شخص کی تقریر کے انداز سے مختلف ہوگا، یعنی لفظوں کا انتخاب، جملوں کی ترتیب اور ادائیگی، آوازوں کا اتار چڑھاؤ اور زور، نیز چہرے کے نقوش اور اعضا کی حرکت، یہ تمام باتیں اس شخص کی اپنی ہوں گی جن سے اس کے تقریر کرنے کے انداز، ڈھنگ یا اسٹائل کا پتا چلے گا۔ گفتگو کے علاوہ، چال ڈھال، رہن سہن اور لباس کی وضع قطع سے بھی کسی شخص کے اسٹائل کا پتا چلتا ہے۔ اسلوب بھی اسی کا نام ہے لیکن یہ اسلوب کا عام مفہوم ہے، اور اس کی نہایت سادہ سہل تعریف ہے۔

اسلوب کی بے شمار تعریفیں بیان کی گئی ہیں۔ مختلف عہد کے ادیبوں، نقادوں، عالموں اور دانشوروں نے اپنے طور پر اسلوب کی تعریف بیان کی ہے۔ مثلاً ایک فرانسیسی عالم بفون (Buffon) نے اسلوب کو شخصیت کا نام دیا ہے۔ اس کا قول ہے کہ "اسلوب بذات خود انسان ہے" (style is the man himself)۔ اس قول سے اس کی مراد یہ ہے کہ انسان کے کام کرنے کے انداز میں اس کی شخصیت کی جھلک دیکھی جاسکتی ہے، یعنی انسان کے ہر کام میں اس کی شخصیت کی چھاپ موجود ہوتی ہے۔ دوسرے لفظوں میں ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ جب انسان کوئی کام سرانجام دیتا ہے تو اس پر اپنی شخصیت کی چھاپ چھوڑ دیتا ہے جس سے ہم اس انسان کو پہچان لیتے ہیں، گویا اسلوب کسی انسان کی شخصیت کا عکس ہوتا ہے۔ اسلوب کی یہ تعریف لسانیاتی

اعتبار سے درست نہیں ہے، کیوں کہ اس میں اسلوب کی تعریف انسان کی شخصیت کے حوالے سے بیان کی گئی ہے۔ لسانیاتی اعتبار سے اسلوب کی وہی تعریف درست سمجھی جائے گی جو زبان کے حوالے سے بیان کی گئی ہے۔

ماہرینِ لسانیات نے اسلوب کی تمام تعریفیں زبان کے حوالے سے ہی بیان کی ہیں، نہ کہ انسان کی شخصیت یا کسی اور چیز کے حوالے سے۔ زبان کے حوالے سے بیان کی گئی اسلوب کی دو اہم تعریفوں کا ذکر یہاں کیا جاتا ہے:

(1) اسلوب بہ طور متبادل اظہارات کے درمیان فرق

لسانیاتی اعتبار سے اسلوب متبادل اظہارات (Alternative expressions) کے درمیان لسانی فرق کا نام ہے۔ مشہور امریکی ماہرِ لسانیات چارلز ایف ہاکٹ (Charles F. Hockett) نے اسلوب کی تعریف اسی اعتبار سے بیان کی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> "ایک ہی زبان کے دو فقرے یا جملے جو تقریباً ایک ہی معنی و مفہوم کو ادا کرتے ہوں، جب اپنی لسانی ساخت کے اعتبار سے مختلف ہوں تو کہا جائے گا کہ ان فقروں یا جملوں میں اسلوب کا فرق ہے۔" (ملاحظہ ہو ہاکٹ کی کتاب (2)
>
> Course in Modern Linguistics. p 555)

اسلوب کی اس تعریف میں دو باتیں نہایت واضح ہیں: اوّل یہ کہ اسلوب کا تعلق زبان کے استعمال سے ہے، دوم جب تک کہ دو متبادل اظہارات میں لسانی ساخت کے اعتبار سے فرق نہ پایا جائے، اسلوب معرضِ وجود نہیں آسکتا۔ اس بات کو ذیل کی مثالوں سے بہ خوبی سمجھا جاسکتا ہے:

1. (الف) پانی برس رہا ہے۔

1. (ب) بارش ہو رہی ہے۔

اردو زبان کے یہ دونوں جملے ایک ہی مفہوم کو ادا کر رہے ہیں۔ معنی کے اعتبار سے ان میں کوئی فرق نہیں لیکن لسانی ساخت کے اعتبار سے ان میں نمایاں فرق موجود ہے۔ (الف) میں 'پانی' کا لفظ استعمال ہوا ہے، جب کہ (ب) میں 'بارش' کا۔ قواعد کی رو سے لفظ پانی مذکر ہے اور بارش مونث۔ اسی طرح جب ہم فعل پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں 1 (الف) میں 'برسنا' اور

1 (ب) میں 'ہونا' کی تصریفی شکلیں ملتی ہیں۔ قواعد کی رو سے 'برس رہا ہے' فعل مذکر ہے اور 'ہو رہی ہے' فعل مونث، جس سے واضح ہے کہ ان جملوں کی لسانی ساخت مختلف ہے۔ اس لیے ان کے اسلوب میں بھی فرق ہے۔

اسلوب کے فرق کی دوسری مثال ملاحظہ ہو:

2. (الف) سورج ڈوبتے ہی چاروں طرف اندھیرا چھا گیا۔

2. (ب) آفتاب غروب ہوتے ہی ہر سو تاریکی پھیل گئی۔

ان جملوں کا مطلب و مفہوم بھی اگرچہ ایک ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت میں نمایاں فرق موجود ہے، کیوں کہ الفاظ 2 (الف) میں استعمال ہوئے ہیں وہ بہ استثنائے 'ہی' 2 (ب) میں استعمال نہیں ہوئے ہیں:

2 (الف)	سورج	ڈوبتے	ہی	چاروں	طرف	اندھیرا	چھا گیا
2 (ب)	آفتاب	غروب ہوتے	ہی	ہر	سو	تاریکی	پھیل گئی

مذکورہ دونوں جملوں کی لسانی ساخت میں فرق کی وجہ سے ان جملوں کے اسلوب میں نمایاں فرق کا پتا چلتا ہے۔ جملہ 2 (الف) کا اسلوب سادہ، غیر رسمی (informal)، بے تکلفانہ اور عام بول چال کا اسلوب ہے، جب کہ جملہ 2 (ب) پر تکلف، ثقیل اور رسمی (formal) اسلوب سے عبارت ہے۔

اسی نوع کی چھوٹی سی ایک اور مثال ملاحظہ ہو:

3. (الف) آؤ بیٹھو۔

3. (ب) آیئے تشریف رکھیے۔

ان دونوں جملوں کا مفہوم اور معنی و مطلب بھی اگرچہ ایک ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت مختلف ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اسلوب میں بھی فرق ہے۔ 'آؤ بیٹھو' میں بے تکلفی اور 'آیئے تشریف رکھیے' پر تکلف اور رسمی و تعظیمی طرزِ اظہار ہے۔

یہ بات ہمیشہ ذہن نشیں رہنی چاہیے کہ اسلوبیات میں ادب یا ادبی تخلیق کے حوالے سے ہی اسلوب کا مطالعہ کیا جاتا ہے اور کسی شاعر یا ادیب کے اسلوب سے ہی بحث کی جاتی ہے۔ یہ

بات بھی نشان خاطر رہنی چاہیے کہ ادب میں زبان کے استعمال سے ہی اسلوب معرض وجود میں آتا ہے۔ زبان چوں کہ ادب کا ذریعۂ اظہار ہے، اس لیے زبان کے استعمال کے بغیر کوئی ادب تخلیق نہیں کیا جاسکتا۔ لہٰذا زبان جیسے ہی ادبی سانچے میں ڈھلتی ہے، اس میں اسلوب کی کارفرمائی نمایاں ہونے لگتی ہے۔ اسلوب کوئی اضافی (additional) عنصر یا باہر سے لائی ہوئی کوئی چیز نہیں، بلکہ یہ ادبی زبان میں پیوست ہوتی ہے۔ ادب میں زبان اور اسلوب کا رشتہ بہت گہرا ہوتا ہے۔ اسی لیے ادبی زبان کے مطالعے کو مطالعۂ اسلوب کا نام دیا گیا ہے۔ اس مطالعے میں، جیسا کہ پہلے کہا گیا ہے، لسانیات سے خاطر خواہ مدد لی جاتی ہے۔ لسانیاتی مطالعۂ ادب یا مطالعۂ اسلوب کو مغرب میں بیسویں صدی کے نصف دوم میں کافی فروغ حاصل ہوا اور اس نے باقاعدہ ایک شعبۂ علم کی حیثیت اختیار کرلی جسے 'اسلوبیات' (stylistics) کا نام دیا گیا۔ اسلوبیاتی تنقید بھی اسی کا نام ہے۔

متبادل اظہارات کے درمیان لسانی فرق کی مثالیں شعر و ادب میں بہ کثرت پائی جاتی ہیں۔ یہاں میر تقی میر اور مرزا غالب کے کلام سے چند مثالیں پیش کی جاتی ہیں جن سے ان شاعروں کے اسلوب میں فرق کا بہ خوبی اندازہ لگایا جاسکتا ہے۔ میر و غالب کے یہاں ایسے بے شمار اشعار پائے جاتے ہیں جو معنی و مفہوم اور خیال کے اعتبار سے تو تقریباً یکساں ہیں، لیکن ان میں لسانی اعتبار سے فرق نہایت واضح ہے، مثلاً:

4 (الف) میر تقی میر:

سراہا ان نے ترا ہاتھ جن نے دیکھا زخم
شہید ہوں میں تری تیغ کے لگانے کا

4 (ب) مرزا غالب:

نظر لگے نہ کہیں اس کے دست و بازو کو
یہ لوگ کیوں مرے زخمِ جگر کو دیکھتے ہیں

5 (الف) میر تقی میر:

کون کہتا ہے نہ غیروں پہ تم امداد کرو
ہم فراموش ہوؤں کو بھی کبھی یاد کرو

5(ب) مرزا غالب:

تم جانو تم کو غیر سے جو رسم و راہ ہو
مجھ کو بھی پوچھتے رہو تو کیا گناہ ہو

میر انیس اور مرزا دبیر کے کلام میں بھی ایسی بے شمار مثالیں پائی جاتی ہیں جن میں معنی، مفہوم اور خیال کے اعتبار سے تو یکسانیت ہے، لیکن ان کی لسانی ساخت مختلف ہے، مثلاً:

6(الف) میر انیس:

پانی تھا گرم، گرمی روزِ حساب تھی
ماہی جو سیخِ موج تک آئی کباب تھی

6(ب) مرزا دبیر

مثلِ تنور گرم تھا پانی میں ہر حباب
ہوتی تھیں سیخِ موج پہ مرغابیاں کباب

(2) اسلوب بہ طور لسانی ضابطوں سے انحراف

متبادل اظہارات کے درمیان فرق کے علاوہ، اسلوب کی تعریف مقررہ لسانی ضابطوں سے انحراف (Deviation from the linguistic norm) کے طور پر بھی کی گئی ہے۔ جب کوئی شاعر یا ادیب اپنے تخلیقی اظہار کے لیے زبان کا استعمال کرتا ہے تو وہ اسے اس کی اصلی حالت میں نہیں برتتا، بلکہ اکثر اس میں تنوع، جدت اور ندرت پیدا کرتا ہے جس کے لیے اسے زبان میں تراش خراش، کاٹ چھانٹ اور توڑ پھوڑ سے بھی کام لینا پڑتا ہے۔ اس عمل سے اگرچہ شعری اظہار میں سہولت اور زبان میں وسعت پیدا ہوتی ہے لیکن زبان اپنے روایتی ڈھرے سے ہٹ جاتی ہے جسے لسانی ضابطوں اور اصولوں سے انحراف کا نام دیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر اگر ہم صبا اکرام کے اس شعر کو دیکھیں:

ہے اب تو خیر اسی میں کہ پانیوں میں رہو
کبھی جو سطح پہ آئے تو ڈوب جاؤ گے

تو ہمیں پتا چلے گا کہ پہلے مصرعے میں شاعر نے 'پانیوں' کا استعمال کیا ہے جو 'پانی' کی جمع ہے۔ یہ لسانی انحراف کی ایک مثال ہے:

- دودن سے پانی برس رہا ہے
- جدھر دیکھو پانی ہی پانی نظر آتا ہے
- وہ بہت پیاسا ہے، اسے پانی پلا دو
- مچھلی پانی ہی میں زندہ رہ سکتی ہے
- تالاب کا سارا پانی سوکھ گیا، وغیرہ

اردو کے یہ معیاری جملے ہیں، لیکن ان میں کہیں بھی 'پانیوں' استعمال نہیں ہوا ہے۔ اردو میں لفظ 'پانی' کا بہ طور اسمِ واحد استعمال ایک 'نارم' (norm) کی حیثیت رکھتا ہے، یعنی یہ ایک ایسی مروج لسانی شکل ہے، جس کی خلاف ورزی نارم سے انحراف کے مترادف ہے۔ صبا اکرام نے اپنے متذکرہ شعر میں 'پانیوں' (پانی کی جمع) استعمال کر کے لسانی نارم سے انحراف کیا ہے جس سے شعر میں جدت اور ندرت پیدا ہوگئی ہے جو قاری کو اپنی طرف کھینچتی ہے۔ زبان کے استعمال میں یہی جدت، ندرت اور نوکھا پن اسلوب کی تشکیل اور انفرادیت کا باعث قرار پاتا ہے۔

لسانی انحراف کی ایک اور مثال مظفر حنفی کے اس شعر میں دیکھنے کو ملتی ہے:

چاند اگا ہے، پرواسن کی، چلنا ہے تو چل
مہکانے پھلواری من کی، چلنا ہے تو چل

اس شعر میں 'چاند اگا ہے' کی ترکیب استعمال ہوئی ہے جو لسانی قاعدے کی رو سے درست نہیں ہے۔ معنیاتی اعتبار سے 'اُگنا' نباتاتی اشیا کے نمو پذیر ہونے کا عمل ہے اور 'چاند' ایک غیر نباتاتی شے ہے۔ لہٰذا چاند کو اگنا کے ساتھ ترکیب دینا معنیاتی عدم مطابقت یا معنیاتی بے آہنگی (semantic incompatibility) تصور کی جائے گی اور 'چاند اگا ہے' کو معنی کے لحاظ سے غیر منطقی، بے جوڑ یا بے میل ترکیب (logical incombination) کہا جائے گا۔ شاعر نے یہاں لسانی نارم سے انحراف کیا ہے اس سے شعر میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پیدا ہوگیا ہے جو تشکیل اسلوب اور اس کی انفرادیت کا ضامن ہے۔

اس نوع کی چند اور مثالیں ملاحظہ ہوں جن میں شعرا نے لسانی نارم سے انحراف کر کے شعری اظہار میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پیدا کیا ہے جس سے ان شعرا کے اسلوب کی

انفرادیت کا پتا چلتا ہے۔ اسلوبیاتی اصطلاح میں اس نوع کے لسانی انحراف کو 'فورگراؤنڈنگ' (foregrounding) کہتے ہیں جسے جان مکاروو سکی (Jan Mukarovsky) شعری زبان کے لیے بے حد ضروری قرار دیتا ہے:

مرے کمرے میں یادیں سو رہی ہیں
(کفیل آذر)

پلکیں جھپک رہا تھا دریچہ کھلا ہو
(محمد علوی)

دھوپ پیڑ کے پاس تھکی لیٹی ہے
(باقر مہدی)

برسوں کی جاگتی ہوئی آنکھوں کو خواب دے
(احمد فراز)

وہ چہکتی ہوئی کھڑکی، وہ مہکتے در و بام
(سلطان اختر)

جو پھول باغ میں بے چین ہیں دھڑکنے کو
(ظفر اقبال)

میرے کمرے کو ہنسی آئے گی تھوڑی دیر میں
(پرکاش فکری)

کسی ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے کا بنیادی مقصد اس فن پارے کے اسلوبی خصائص (style-feartures) کو نشان زد کرنا ہے، یعنی اس بات کا پتا لگانا ہے کہ ادب میں زبان کے استعمال یا اسلوب کے وہ کون سے امتیازات یا خصائص ہیں جن کی وجہ سے یہ فن پارہ دوسرے فن پارے سے منفرد و ممتاز ہے۔ اس مقصد کو حاصل کرنے کے لیے سب سے پہلے متعلقہ ادبی فن پارے کا لسانیاتی تجزیہ کیا جاتا ہے۔ لسانیاتی تجزیے کے بعد ہی اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جا سکتا ہے۔ اسلوبی خصائص، ادب میں زبان

کے استعمال کی وہ خصوصیات (لسانی امتیازات) ہیں جو عام بول چال کی زبان میں بالعموم نہیں پائی جاتیں۔

کوئی ادیب جب مروجہ زبان کا ادبی مقاصد کے لیے استعمال کرتا ہے تو وہ اسے اپنی تخلیقی ضرورتوں کے لحاظ سے اس طرح متشکل (Mould) کرتا ہے کہ اس میں مختلف النوع خوبیاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ انھی خوبیوں یا لسانی امتیازات کو 'اسلوبیاتی' کہتے ہیں۔ یہ زبان کی ہر سطح (صوتی، صرفی نحوی، معنیاتی) پر پائے جاتے ہیں۔ زبان کا ادبی استعمال زبان کا تخلیقی استعمال بھی ہے۔ گویا ایک شاعر یا ادیب اپنی تخلیقی ضرورتوں کو مدنظر رکھتے ہوئے ایک نئی زبان خلق کرتا ہے جس میں جدت، ندرت، تنوع اور انوکھے پن کے علاوہ نئے لسانی سانچوں اور نئی لسانی تشکیلات سے بھی کام لیا جاتا ہے۔

کسی ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی مختلف سطحوں پر معروضی، توضیحی، تجزیائی، اور غیر تاثراتی انداز میں کیا جاسکتا ہے اور ہر سطح پر اس کے (ادبی فن پارے کے) اسلوبی خصائص کو نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ اس میں داخلیت (subjectivity) یا ذاتی پسند و ناپسند کو ہرگز کوئی دخل نہیں ہوتا، نیز اقداری فیصلوں سے بھی گریز کیا جاتا ہے۔ لسانیات کی پہلی سطح صوتیات (آوازوں کی تشکیل اور ان کی ترتیب و تنظیم) ہے۔ اس کی دوسری سطح تشکیلیات (تشکیل و تعمیر الفاظ) اور تیسری سطح نحو (فقروں اور جملوں کی ترتیب) ہے۔ لسانیات کی چوتھی سطح معنیات کہلاتی ہے جس میں معنی سے بحث کی جاتی ہے۔

لسانیات کی ان تمام سطحوں پر کسی بھی ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ بہ خوبی کیا جاسکتا ہے اور اس کے اسلوبی خصائص کا پتا لگایا جاسکتا ہے۔ اس کے لیے مختلف طریقے اختیار کیے جاتے ہیں۔ ہر اسلوبیاتی طریقۂ کار کی نوعیت جداگانہ ہوتی ہے، مثلاً کہیں صوتی شماریات یعنی آوازوں کے اعداد و شمار سے کام لیا جاتا ہے تو کہیں لفظی ترکیبی زمروں اور قواعدی نمونوں سے، اور کہیں معنیاتی ہم آہنگی (semantic cohesiveness) اور پیش منظر یا فورگراؤنڈنگ (foregrounding) سے۔

مختلف ادبی فن پارے مختلف النوع خصائص کے حامل ہوتے ہیں۔ یہ بات اسلوبیاتی تجزیہ نگار کو دیکھنی ہوتی ہے کہ وہ کس فن پارے کے لیے کون سا اسلوبیاتی طریقۂ کار اختیار کرے کہ لسانیات کی کسی بھی سطح پر اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو بہ آسانی نشان زد کیا جاسکے۔

مثال کے طور پر علامہ اقبال کی نظم 'ایک شام' کا صوتیاتی تجزیہ امریکی ماہرِ اسلوبیات ڈیل ہائمز (Dell Hymes) کے شماریاتی طریقۂ کار کو اختیار کرتے ہوئے بہ خوبی کیا جا سکتا ہے۔ اس نوع کے تجزیے کے حسب ذیل مراحل ہیں:

1. سب سے پہلے ایک مختصر سی نظم کا انتخاب کریں جو موضوع اور خیال کے اعتبار سے مربوط ہو، جیسے کہ اقبال کی نظم 'ایک شام'
2. پوری نظم کو صوتیاتی رسمِ خط (Phonetic Alphabet) میں لکھ ڈالیں جس کا اصول یہ ہے کہ ہر صوت کے لیے صرف ایک صوتی علامت (Phonetic Symbol) اختیار کی جائے۔
3. نظم میں واقع ہونے والے مصمتوں (Consonants) اور مصورتوں (Vowels) کی دو الگ الگ فہرستیں ترتیب دیں۔ ہر مصمتے اور مصوتے کے سامنے اس کی تعداد وقوع درج کریں یعنی یہ لکھیں کہ زیرِ تجزیہ نظم میں وہ صورت کتنی بار واقع ہوئی ہے۔
4. مذکورہ دونوں فہرستوں میں سے دس بارہ کثیر الوقوع (High ranking) مصمتوں اور مصورتوں کو چھانٹ کر الگ کر لیں اور ان کی ایک علیحدہ مشترکہ فہرست ترتیب دیں۔ ان کثیر الوقوع آوازوں کے سامنے بھی ان کی تعداد وقوع درج کریں۔ سب سے زیادہ وقوع پذیر آواز کو درج کریں پھر اسی طرح تیسری، چوتھی، پانچویں اور بعد کی آوازوں کا اندراج کریں۔
5. کثیر الوقوع آوازوں (مصمتوں اور مصورتوں) کی فہرست میں ایسی آوازیں تلاش کریں جنھیں ترتیب دے کر ایک ایسا لفظ یا فقرہ تشکیل دیا جا سکے، جو زیرِ تجزیہ نظم میں پایا جاتا ہو۔ ایسے لفظ کو 'تجمعی لفظ' (Summative Word) کہیں گے۔ اس لفظ میں دو نمایاں خصوصیات کا پایا جانا لازمی ہے۔ پہلی خصوصیت تو یہ ہے کہ یہ لفظ صوتی سطح پر کثیر الوقوع آوازوں کا مجموعہ ہو، اور دوسری خاص بات اس لفظ میں یہ ہونی چاہیے کہ یہ معنیاتی سطح پر نظم کے مرکزی خیال یا 'تھیم' (Theme) کی اچھی طرح عکاسی اور نمائندگی کرتا ہو۔ اگر زیرِ تجزیہ نظم کے کسی لفظ میں یہ دونوں خوبیاں مجتمع ہو گئی ہوں تو اسے اس نظم کا 'تجمعی لفظ' قرار دیا جائے گا۔
6. زیرِ تجزیہ نظم کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کریں۔

اس اسلوبیاتی طریقہ کار کی مدد سے اقبال 'ایک شام' کے تجمعی لفظ کا پتا لگایا جاسکتا ہے اور نظم کے اسلوبی خصائص کو بھی نشان زد کیا جاسکتا ہے۔ زیر تجزیہ نظم کا تجمعی لفظ 'خاموش' ہے، کیوں یہ نظم کے متن میں شامل ہے اور صوتی سطح پر نظم کی کثیر الوقوع، یعنی غالب (Dominant) آوازوں /ش/ /خ/ اور طویل مصوتے /آ/ کے امتزاج سے بنا ہے، نیز معنی کی سطح پر یہ نظم کے مرکزی خیال کو نہایت خوبی کے ساتھ پیش کرتا ہے۔ اس نظم کی سب سے نمایاں خصوصیت /ش/ /س/ اور /خ/ مصمتوں اور /آ/ اور /ا/ مصورتوں کا بار بار استعمال ہے۔ غالب مصمتوں (ش، س خ) کی تکرار سے شاعر نے مناظر قدرت میں پائی جانے والی خاموشی، سکوت اور سکون کی کیفیت کو نہایت خوبی کے ساتھ اجاگر کیا ہے اور طویل مصوتوں /آ/ اور /ر/ کی تکرار سے نظم میں ایک قسم کی حزنیہ کیفیت کی بھی عکاسی کی ہے جس کا اظہار آخری شعر میں نمایاں طور پر ہوا ہے۔ نظم کا پورا تانا بانا انھیں آوازوں سے مل کر تیار ہوا ہے، مثلاً:

خاموش ہے چاندنی قمر کی　　شاخیں ہیں خموش ہر شجر کی
وادی کے نوافروش خاموش　　کہسار کے سبز پوش خاموش
فطرت بے ہوش ہوگئی ہے　　آغوش میں شب کے سوگئی ہے

یا نظم کا آخری شعر:

اے دل تو بھی خموش ہوجا　　آغوش میں غم کو لے کے سو جا

/س/، /ر/ اور /خ/ کو لسانیاتی اصطلاح میں صفیری آوازیں (Fricative Sound) کہتے ہیں۔ نظم میں ان آوازوں کے تکرر (Frequency) اور تانے بانے (Texture) کو ہم نظم کے اسلوبی خصائص سے تعبیر کر سکتے ہیں، کیوں کہ زبان کے عام استعمال میں یا اردو کی کسی اور نظم میں صفیری آوازوں (س، ش، خ) کا اس کثرت سے استعمال دیکھنے میں نہیں آیا ہے۔ یہ امتیازات صرف اسی نظم کو حاصل ہے۔

(5)

اسلوبیات کی افہام و تفہیم کے سلسلے میں ہم نے اس مقالے میں اسلوبیات اور لسانیات کے رشتے پر روشنی ڈالی ہے۔ علاوہ ازیں زبان و ادب کے درمیان پائے جانے والے گہرے رشتے کو بیان کرتے ہوئے اسلوب کی مختلف تعریفوں سے بھی بحث کی ہے اور صوتی سطح پر اسلوبیاتی طریقۂ کار کو بھی واضح کیا ہے۔ اس مطالعے سے ہم جن نتائج پر پہنچتے

ہیں وہ یہ ہیں:

(1) اسلوبیات ادب کے لسانیاتی مطالعے کا نام ہے، جس میں ادبی فن پارے کا مطالعہ و تجزیہ لسانیات کی روشنی میں کیا جاتا ہے۔

(2) اسلوبیات کو اسلوبیاتی تنقید بھی کہتے ہیں جس میں ادبی فن پارے یا متن کو بنیادی اہمیت دی جاتی ہے اور مصنف کے ذاتی کوائف اور سماجی یا تہذیبی حوالوں سے صرف نظر کیا جاتا ہے۔ اس میں اقداری فیصلوں سے بھی گریز کیا جاتا ہے۔

(3) اسلوبیات یا اسلوبیاتی تنقید کا بنیادی تصور 'اسلوب' ہے، اسی لیے اس میں ادبی اسلوب کو مطالعے کی بنیاد بنایا جاتا ہے۔

(4) اسلوب کا تعلق ادب میں زبان کے استعمال یا ادبی زبان سے ہوتا ہے۔

(5) اسلوبیات میں اسلوب کی تعریف زبان کے حوالے سے کی جاتی ہے۔

(6) ہر ادیب کا اپنا اسلوب ہوتا ہے، کیوں کہ ہر ادیب کا زبان کے استعمال کا اپنا انداز اور طریقہ ہوتا ہے۔

(7) عام بول چال کی زبان اور ادبی زبان میں فرق پایا جاتا ہے۔

(8) ادبی زبان میں زبان کا تخلیقی استعمال کیا جاتا ہے جس میں جدت، ندرت اور انوکھا پن پایا جاتا ہے۔

(9) ادبی یا تخلیقی زبان اکثر لسانی نارم (Norm)، یعنی زبان کے مروجہ اصولوں، قاعدوں اور ضابطوں سے انحراف کرتی ہے جس سے اسلوب میں انفرادیت پیدا ہو جاتی ہے۔

(10) ادبی فن پارے کے اسلوبیاتی مطالعے اور تجزیے کا مقصد اس فن پارے کے اسلوبی خصائص کو نشان زد کرنا ہوتا ہے۔

(11) اسلوبی خصائص وہ لسانی امتیازات ہیں جو لسانیات کی مختلف سطحوں پر پائے جاتے ہیں، مثلاً صرفی، نحوی، قواعدی اور معنیاتی۔

(12) ادبی فن پارے کا اسلوبیاتی مطالعہ معروضی، توضیحی، اور تجزیاتی ہوتا ہے۔ یہ روایتی ادبی تنقید کی طرح داخلی تاثراتی اور تشریحی نہیں ہوتا۔

حواشی:

(1) اسلوبیاتی تنقید سے متعلق ملاحظہ ہو میرا مفصل مضمون 'اسلوبیاتی تنقید: چند بنیادی باتیں' جو میری کتاب 'تنقید اور اسلوبیاتی تنقید (علی گڑھ: شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی 2005)، میں شامل ہے۔

(2) ہاکٹ کے اصل انگریزی اقتباس کا متن ہے یہ ہے:

> Two utterances in the same language which convey approximately the same information, but which are different in their linguistic structure, can be said to differ in style." (Charles F. Hockett, A Course in Modern Linguistics, p 556)

(3) اردو میں سب سے پہلے پروفیسر مسعود حسین خاں نے اسلوبیاتی مضامین لکھے۔ اس سلسلے کا ان کا سب سے پہلا مضمون 'مطالعہ شعر: صوتیاتی نقطۂ نظر سے' ہے جو ان کے مجموعۂ مضامین شعر و زبان، (حیدرآباد: شعبۂ اردو، عثمانیہ یونیورسٹی، 1966) میں ہے۔ مسعود حسین خان بجا طور پر اردو میں اسلوبیاتی تنقید کے بنیاد گزار تسلیم کیے گئے ہیں۔

(4) جان مکاروسکی (Jan Mukarovsky) لسانیات کے دبستان پراگ (Prague) کا، گزشتہ صدی کی چوتھی دہائی (1930) کے دوران، ایک ممتاز ماہر لسانیات اور ادبی نقاد تھا۔ اس نے 'فورگراؤنڈنگ (FForgrounding) کا تصور پیش کیا۔ وہ اسلوب کو بہ طور فورگراؤنڈنگ (Style as foregrounding) تسلیم کرتا ہے جس سے اس کی مراد مروجہ زبان کی منظم طور پر خلاف ورزی ہے، تبھی زبان کا شعری استعمال ممکن ہے۔ اس امکان کے بغیر شاعری کا وجود ناممکن ہے۔ اس کے خیال میں شاعری کے لیے یہ نہایت ضروری ہے کہ وہ روزمرہ کی زبان کے اصولوں (norms) کی خلاف ورزی کرنے کے لیے زبان کو فورگراؤنڈ کردے۔ (ملاحظہ ہو جان مکاروسکی کی مضمون 'Standard Linguistics and Literary مشمولہ Language and Poetic Language" Style مرتبہ ڈونلڈ سی۔ فریمن (Donald C. Freeman) نیویارک: ہالت، 1970،

(5) اردو میں 'فورگراؤنڈنگ' کے لیے مجھے تاحال کوئی مناسب لفظ نہ مل سکا۔ میں نے اپنی

بعض تحریروں میں اس کے لیے پس منظر کی طرز پر 'پیش منظر' کی ترکیب استعمال کی ہے، لیکن میں اس سے قطعی مطمئن نہیں ہوں۔

(6) ڈیل ہائمز (Dell Hymes) نے اسی طریقۂ کار کو بروئے عمل لاتے ہوئے انگریزی شعراء ورڈزورتھ اور کیٹس (Sonnets) کا صوتیاتی سطح پر تجزیہ کیا ہے۔ "Summative Word" کی اصطلاح بھی اسی کی وضع کردہ ہے جس کے لیے میں نے اردو میں جمعی لفظ، کی ترکیب وضع کی ہے۔ (ملاحظہ ہو ڈیل ہائمز کا مضمون Style: 'Phonological Aspects of Some English Sonnerts' مشمولہ Style in Language مرتبہ ٹامس اے سیبوک (Tomas A. Sebeok)، کیمبرج، میساچوسٹس: ایم آئی ٹی پریس 1960۔

(7) نظریۂ اسلوبیات اور اسلوبیات کے اطلاقی نمونوں، نیم صوتیاتی تجزیوں کے لیے ملاحظہ ہو میری کتاب 'زبان، اسلوب اور اسلوبیات، (علی گڑھ، 1983)

○

(تدریس نامہ، مدیر: غضنفر علی، اشاعت، مارچ 2012، ناشر: اکادمی برائے فروغ استعداد اردو میڈیم اساتذہ، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی 25)

جمالیات کے باب میں

انگریزی لفظ aesthetics یونانی لفظ aisthetikos سے مشتق ہے، اردو میں جس کا ترجمہ جمالیات کیا گیا ہے۔ بمعنی حِسّی ادراک، جمالیاتی ادراک۔ جو مرکّب ہے جمالیاتی انبساط و تحسین سے۔ aesthete کے معنی ادراک کرنے والے یعنی حسن پرست اور حسن شناس کے ہیں۔ صلاحیتِ حسن کی معطّلی کو anaesthesia کہتے ہیں۔ aesthesia کے معنی صلاحیتِ حسن کی بحالی کے ہیں، جسے احساس کی ایک عمومی صلاحیت اور عمل سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ برخلاف اس کے kinessis کے معنی صلاحیت تحریک کے ہیں۔

جمالیات وہ فلسفہ یا سائنس ہے جس کا تعلق حسن سے ہے اور جو ان اصولوں اور نظریوں کی تحسین کرتی ہے جو فنی کارناموں میں مضمر اور ان سے ماخوذ ہیں۔ اس کی دو شقیں ہیں: داخلی اور معروضی۔

ثانی الذکر شق یعنی معروضی کے تحت فن اور فطرت کے رشتے، مختلف فنون کی درجہ بندی اور ان کی تعریف اور حدود وغیرہ جیسے امور کو موضوعِ بحث بنایا جاتا ہے۔ جب کہ داخلی شق کا تعلق نفسیات سے ہے اس کے تحت ذوق یا جمالیاتی محاکے کے مصدر اور ماہیت کے تعین کی سعی کی جاتی ہے۔

1: اپنے وسیع معنوں میں متعلق بہ حسن، مطالعہ حسن، فلسفہ حسن، فنونِ لطیفہ کا فلسفہ/حسی اور جمالیاتی تجربے اور تخلیق حسن پر زور دینے والا نظریہ، احساس و ادراک سے بحث کرنے والا علم۔ عام محسوسات کے بجائے صرف ان حسیتوں اور محسوسات کا مطالعہ جو فن، فطرت اور حسن کی تحسین سے متعلق ہیں اس طور پر جمالیات، فنی معروضات کی نوعیت خارجی دنیا سے اس کے رشتوں، اس کے ابلاغ کے عمل پر روایت کے اثرات، کسی ادبی یا فنی شہ پارے سے معاملت

کے دوران قاری کے ذہن پر مرتب ہونے والے ارتسامات اور فن کے ان بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتی ہے جو کہ ہیئت اور حسی خصوصیات کے لحاظ سے خوب صورت ہیں۔

فن اور فطرت کے مطالعے کی دو قسمیں ہیں: فلسفیانہ اور نفسیاتی، فلسفیانہ مطالعے کی بنیاد استخراجی استدلال پر استوار ہے۔ اسی نہج پر فن اور حسن کی نوعیت کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ اس امر پر بھی غور کیا جاتا ہے کہ صداقت اور خیر سے اس کا کیا رشتہ ہے؟ نفسیاتی مطالعے کی روشنی میں فن کار کے تخلیقی عمل اور قاری یا سامع کی فہم پر بحث کی جاتی ہے۔ جب ہم خوب صورت یا حسن کا لفظ زبان سے ادا کرتے ہیں تو ہمارا اشارہ کسی شے اور اس کی خصوصیت کی طرف ہوتا ہے۔ جب کہ جمالیت، حسن سے حاصل ہونے والا وہ تجربہ ہے جو حواس کے توسط سے موصول ہوتا ہے۔ اس طرح جمالیت کے معنی میں تجربے کو مرکزی حیثیت حاصل ہے اور حسن کے رشتے کی حیثیت مرکزی ہوتی ہے۔

2: جمالیات کے سلسلے میں اکثر مکاتب فکر اسے مثالی دُنیا سے الگ نہیں قرار دیتے۔ افلاطون کی مثالیت، فلاطینوس کے خدا، ہیگل کی قطعی مثالیت وغیرہ کی روشنی میں بھی جمالیات آفاقی روحانی مخلوق کا ایک مظہر یا خاصہ ہے۔ اس کُرے میں حسن کی معروضیت کو مثالی حس کے حوالے سے تسلیم کیا جاتا اور حسن کی مادّی حقیقت سے صرفِ نظر کیا جاتا ہے۔ یا پھر وہ گروہ ہے جو حسن کو محض شعور کی تخلیق قرار دیتا ہے۔ ان معنوں میں بھی حسن کی معروضیت کو رد کر کے حسن کو موضوعی عمل کی تخلیق کا نام دیا جاتا ہے۔ یہ بھی مثالی اور عینی ہے۔ ایک گروہ وہ ہے جو حسن کو اشیا کی چند مخصوص صفات کا حامل قرار دیتا ہے۔ مثلاً توازن، تناسب اور آہنگ وغیرہ خصوصیات، فن کی صفات ہیں لیکن یہاں بھی حسن ایک ایسی صفت ہے جو اشیاء میں مضمر ہے لیکن بنی نوع انسان کے رشتے سے پھر بھی آزاد ہے۔ تصوّرِ نقل، اسپنوزا، لیسنگ، ڈڈورٹ اور چرنی شیوسکی وغیرہ کے تصورات میں یہی خیال مضمر ہے۔

قدیم میں ڈیموکریٹس، ارسطو، اپی کیورس، اور لکریشس کا تصوّرِ حسن مادّی اور معروضی تھا۔ ان فلسفیوں کے یہاں حسن، مادّی خصائص سے مملو، اور بشری پس منظر کا حامل ہے۔ عہد وسطیٰ میں سرّیت غالب آجاتی ہے بعد ازاں ایک بار پھر بشریت اور حقیقت پسند مفکرین کے ذریعے حسن کا مادّی تصور نشاۃ الثانیہ کی پہچان بن جاتا ہے۔

3: یہ نظریہ کہ حسن کے اصول بنیادی حیثیت رکھتے ہیں۔ اور دیگر خیر وصداقت کے اصول اسی سے مشتق ہیں۔

4: بعض علماء کے نزدیک جمالیات، فلسفہ حیات اور فلسفہ فن پر مشتمل، شعبہ علم ہے۔ وہ ادبی نمود بھی ہے اور سماجی نمود بھی۔

5: جمالیات کا تعلق فنون سے ہے مگر بعض علماء کے خیال کے مطابق یہ علم کے مختلف شعبوں بلکہ کل زندگی پر حاوی ہے۔ مثال کے طور پر ''ریاضی سے لے کر گرہستی کے کاموں تک کئی اعمال میں جمالیاتی پہلو مضمر ہوتا ہے۔'' اور یہ دعویٰ بھی کیا جاسکتا ہے کہ ہر چیز کی اپنی ایک جمالیاتی جہت اور قدر ہوتی ہے۔ موجودہ دور میں جمالیات ایک خاص مظہر کا تجربی اور جزئیاتی مطالعہ کرتی ہے۔ اب وہ محض حسن کے معنی، حسن کی سائنس، ترفع اور دیگر درجات، ان کی معروضی و موضوعی نوعیت، حظ اور اخلاقی نیکی، فن کے مقصد اور جمالیاتی قدر کی نوعیت وغیرہ کے تجریدی مطالعے کی روایت ہی کو مخصوص نہیں ہے۔ یوری بوریف کے نزدیک جمالیات کا دائرہ بے حد وسیع ہے بقول اس کے:

> ''ایک مصور ہی کو جمالیات کی ضرورت نہیں ہوتی بلکہ ایک خیاط ایک انجینئر اور ایک بڑھئی کے لیے بھی دنیا کی تفہیم کا ایک بہتر راستہ جمالیاتی قوانین سے ہو کر جاتا ہے۔ جمالیات کسی بھی کام میں، روز مرہ کی زندگی میں اور معاصرین کے شعور میں مضمر ہوتی ہے۔ جس کے ذریعے تخلیقی توانائی کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔''

6: ایک قبیح شے بھی حسن آفریں ہوسکتی ہے اور احساس میں حرکت پیدا کرسکتی ہے۔ ہیئتی ناآہنگی اور قباحت کا اپنا ایک علاحدہ حسن ہے، جسے جدید جمالیات اپنے مطالعے سے منقطع نہیں کرتی۔ یہ مکتب فکر جمالیات کو غیر محدود جمالیت aesthetic unbound سے موسوم کرتا ہے غیر محدود جمالیت کی تین شاخیں ہیں۔

(i) حسن کی جمالیت: aesthetic of the beautiful

(ii) متخالف کی جمالیت: aesthetic of indifference

(iii) قبح کی جمالیت: aesthetic of the ugliness

موجودہ جمالیات، شاعری اور دیگر فنون کے حسی تجربات کو واقعی اور عملی گردانتی ہے نیز

حسین اور کریہہ ہر دو حسی تجربے کو ان کے حقیقی پس منظر میں دیکھنے پر اصرار کرتی ہے۔ غیر محدود جمالیت کی بنیاد انیسویں صدی کے نصف دہوں میں اس وقت رکھی جا چکی تھی جب ڈارون کی تحقیقات کے بعد دنیا اپنے آپ کو اوہام آفریں عقائد کے کُرے سے نکل کر حقیقت کی تلخ، درشت اور چکا چوند کرنے والی فضا سے معمور منطقے میں پاتی ہے۔ اس ضمن میں کرسچن ہرمن ویسے (1866-1801) جے کارل الیف روزین کرانز (1879-1805) اور ایم کیریر (1817-1895) کے نتائج فکر کا درجہ اہم ہے ان کے بعد شیلر، ہارٹ مان، اور لسٹوئیل نے زیادہ نمایاں طور پر حسن کے ساتھ ساتھ قبح کی انفرادیت اور آزادی کو منوانے کی کوشش کی۔

ویسے کے نزدیک حسن موضوعی بھی ہے، معروضی بھی نیز آفاقی بھی۔ چوں کہ وہ آفاقی بھی ہے اس لیے اس کی حدود بے حد وسیع ہیں اس وسعت میں قبح بھی شامل ہے۔ ہارٹ مان (1842-1906) واضح طور پر یہ تسلیم کرتا ہے کہ حسن خواہ وہ فطرت ہی سے تعلق رکھتا ہو، قبح کے عنصر سے خالی نہیں ہوتا۔ حسن جس قدر اعلیٰ ہوتا جاتا ہے اسی قدر وہ قبح کے نزدیک ہوتا جاتا ہے۔

انیسویں صدی کے آخری عشروں میں فطرت پسندوں اور حقیقت پسندوں نے قبح کو ایک بشری حقیقت کے طور پر اخذ کیا ہے، ان کے نزدیک قباحت جس میں ہر نوع کی درشتی، کراہت اور خامی شامل ہے انسانی شخصیت اور فطرت کا لاینفک جزو ہے، فطرت مکمل ہے نہ فن۔ فن کے مطمح نظر وہ حقیقت ہوتی ہے۔ جو ذہن سے باہر علاحدہ ایک وجود رکھتی ہے اور تبدیلی جس کا خاصہ ہے۔

کروچے کے نظریہ جمال میں قبح اظہار میں ناکامی کا نتیجہ ہے۔ حسن نام ہے وحدت کا اور قبح انتشار کا۔ حسن کے محاسن میں مقدار کا فرق نہیں ہوتا۔ کروچے کے نزدیک حسن کے معنی اکمل کے ہیں۔ قبح میں کم یا زیادہ قباحت ممکن ہے مگر حسن میں نہیں۔

فلسفے کے تابع ہونے کے باوجود جمالیات کی اب ایک مستقل علم کی حیثیت تسلیم کر لی گئی ہے۔ اس علم کے تحت فن کے متعلقات و مظاہر کی فلسفیانہ تشریح، توضیع اور تعبیر پیش کی جاتی ہے۔

جمالیات نے خود کو حسن کے کرے، زیادہ صحیح یہ کہ فن کے کُرے تک محدود کر رکھا ہے۔ فن یعنی ہر فن نہیں بلکہ فن میں مضمر حسن، اس کا مقصد اس پورے آفاقی روح کے نظام میں فن کے

مرتبہ کا تعین کرنا ہے (ہیگل) باوجود اس کے علم الجمالیات کی بیش تر اصطلاحات فلسفے ہی کی مرہون ہیں۔

8: یہ سوال بھی بار بار اٹھتا ہے کہ جمالیات کا تحلیل نفسی سے کیا تعلق ہے۔ (جیسا کہ چارلس ماران اور دیگر علما کے نزدیک جمالیات، نفسیات ہی کی ایک شاخ ہے)۔ جدید نفسیات نے حسی علم کی خصوصیات اور اہمیت کو مسلم گردانا ہے۔ جب کہ یہ عمل منطق کے نزدیک مبہم اور مغالطہ آمیز ہے۔ نفسیات حسی علم کو تسلیم کرتی ہے جب کہ منطق کا سارا زور معلوم پر ہے۔

بعض علما کا خیال ہے کہ جمالیات طرز استدلال، جس کی بنیاد بصیرت insight پر ہوتی ہے، سائنس کے مقابلے میں تحلیل نفسی کے زیادہ نزدیک ہے۔ پروفیسر کارل پاپر نے بصیرت insight کو اپنے قریب تر مفہوم میں سائنسی قیاس سے مماثل ٹھہرایا ہے۔ لیکن سائنس جس طور پر مفروضات کی معیّت میں اپنی جستجو کا آغاز کرتی ہے۔ پاپر کے لفظوں میں جمالیات کی حدود میں اس قسم کی معروضیت ایک دور از کار بات ہوگی۔ جبکہ جان کیسی سائنسی معروضیاتی عمل اور جمالیات کے اس تشریحی عمل کے مابین کوئی واضح حدِّ فاصل محسوس نہیں کرتا جو خود انتہائی دیدہ ریزی اور ریاضت کا نتیجہ ہوتا ہے۔

جب ایک قاری کسی فنی تخلیق میں مضمر مخصوص الفاظ کے خوشوں، علامتوں اور دھندلکوں کی اصل تعبیروں تک نہیں پہنچ پاتا یا دوسرے لفظوں میں تخلیق کی ترسیل میں اسے کوئی دقت پیش آتی ہے تو ایک نقادِ فن اس شہ پارے کی اس طور پر تشریح کرتا ہے کہ قاری اس تخلیق کے احساس سے اپنے آپ کو ہم آہنگ کر لیتا ہے اور اس کا مسئلہ حل ہو جاتا ہے۔ جب ایک محلّلِ نفس کا کسی نفسیاتی مریض سے سابقہ پڑتا ہے تو وہ اس کے کردار و میلانات کا مرض کی اصل نفسی وجوہات تک رسائی حاصل کرنے کی سعی کرتا ہے۔ اس طرح محلّلِ نفس کی تشریحات مریض کے مسئلے کا حل کر دیتی ہیں اور وہ آہستہ آہستہ صحت یاب ہونے لگتا ہے۔ ماہرِ نفسیات بہت سے مریضوں کا مطالعہ کرنے کے بعد امراض کی تفہیم و تعبیر کے لیے چند کلیدی تصورات کی تشکیل کرتا اور پھر ان کا اطلاق فرداً فرداً دوسرے مریضوں پر کرتا ہے۔ اسی طرح نقادِ فن بھی چند کلیدی تصورات کی تشکیل ہی نہیں کرتا بلکہ معالجاتی نہج پر تفہیم فن کے سلسلے میں انھیں بروئے کار بھی لاتا ہے۔ دونوں ہی تشریحات کے ذریعے اپنے مریضوں کو کئی انجانی اور نا معلوم حقائق سے روشناس کراتے ہیں۔ ان حقائق کی روشنی میں نفسیاتی مریض اپنی زندگی کا ایک نئے طریقے سے جائزہ

لیتا ہے اورفن کے قاری پر فن کی نئی جہت واضح ہو جاتی ہے۔ دونوں اعمال میں دریافت کا پہلو مضمر ہے۔ وہ مکتب فکر جو تحسین، تخیل، حسی تجربے، جذبے اور محاکے کو مخصوص تھامس منیرو اُسے جمالیات، جمالیاتی نفسیات اورفن کی نفسیات سے موسوم کرتی ہے۔ ان میں بعض وہ ہیں جو شماریاتی statistical اور تجربہ گاہی نفسیات داں ہیں اور جو قطعی میزان کی تلاش میں لگے رہتے ہیں۔ انسے تجرباتی جمالیات کا نام دیا گیا ہے۔ اس مکتب فکر کی بنیاد فیشنر نے 1876 میں رکھی تھی تاہم فن کا صحیح محاکمہ تجربہ گاہی نہج پر ممکن نہیں ہے اس لیے بعض علماء [1] جمالیات کو سائنس کا نام دینے سے گریز کرتے ہیں۔

فن کی بافت اور احساس کی تقلیب کا عمل اس قدر نازک اور باریک ہوتا ہے
کہ اس کی اصل انتہاؤں تک خارجی آلات کی رسائی قریب قریب ناممکن ہے۔

9: اگر چہ جمالیات اب فلسفے کی شاخ نہیں ہے۔ اس کا ایک علاحدہ شعبہ قائم ہو چکا ہے۔ لیکن یہ سوال ہنوز بحث طلب ہے کہ اسے سائنس کہنا درست ہے یا نہیں۔ بام گارٹن نے اسے حسی علم سے تعبیر کیا تھا نیز یہ کہ فن کے ذریعہ دنیا کے حسی ادراک کا تجزیہ اس کی حدود میں ہے۔ کانٹ بھی جمالیات کو حسی علم کی سائنس ضرور کہتا ہے۔ لیکن وہ بام گارٹن کے اثرات قبول کرنے کے باوجود خود اس کے معنی کو مکمل طور پر تسلیم نہیں کرتا۔ کانٹ کے نزدیک یہ ممکن ہی نہیں کہ حسن کی کوئی مخصوص سائنس بھی ہوسکتی ہے۔ جب کہ بوالو کے نزدیک جمالیات ایک سائنس ہے جو فلسفے سے اصول ومعیار اخذ کرتی ہے۔

اکثر ادبی نقاد، فن کی تفہیم ومحاکے کے ضمن میں اڈّعائی، داخلی یا شخصی طریق کار کے بجائے معروضی اور منطقی طریق کار سے کام لیتے ہیں۔ تجزیے کا یہ طور سائنسی ضبط کا متقاضی ہے۔ فرانسیسی ماہر ریاضیات ہنری پائن کیر کا یہ اصرار کم توجہ طلب نہیں کہ ریاضیاتی دماغ کی صلاحیتِ ممیّزہ کا سُراغ منطق سے نہیں بلکہ جمالیات سے ممکن ہے۔

اپنی ہر صورت میں جمالیات کا معاملہ حسن، ادراک اور ادراکِ حسن، فن وفن کارانہ قدر اور ذوق سے ہے، فن، حسن کی تخلیق کرتا ہے اس لیے فن کی نوعیت اور انسانی تجربے میں اس کے مقام کے تعین کا مسئلہ جمالیات کا مسئلہ ہے۔ منطق، صداقت جوئی کے دانش ورانہ عمل کا نام ہے۔ صداقت کی جستجو اور تحصیل ہی اس کا اوّلین و آخر مقصد ہے۔ اس کے برعکس حسی علم کی تکمیل یا حسی علم کا مقصد حسن سے عبارت ہے۔ اس لیے حسن جمالیات کے دائرے کی چیز ہے۔

''حسن یا فن کیا ہے؟ موسیقی، رقص، تصویر، ڈراما یا عورت حسن ہے یا وہ محض
داخلی اور ذہنی اشیا ہیں یا وہ کیف، حسن ہے جوان اشیاء کے ادراک سے حاصل
ہوتا ہے۔ حسن کا زندگی میں کیا مقام ہے؟ خیر، صداقت، قوت، مسرت اور
فائدہ جیسی قدروں سے اسے کیا سروکار ہے؟ فن، فن کار میں پایا جاتا ہے یا
تخلیق فن میں؟ کسی فن پارے میں حسن کس طرح تشکیل پاتا ہے؟ اس کے
وسائل اور اصول کیا ہیں؟ حسن اور فن کے محاکے کی کسوٹی کیا ہے؟ یہ اور اس
نوع کے بے شمار سوالات جمالیات کے دائرے میں آتے ہیں۔''

جمالیات کے ابتدائی نقوش یونان میں ملتے ہیں۔ لیکن اصولی طور پر اٹھارہویں صدی میں جرمن مفکرین نے اس کے مطالعے کی باقاعدہ داغ بیل ڈالی اور جو انتہائی قلیل عرصے میں ایک مرعوب کن موضوع بن گیا۔

عہد قدیم میں اسطور سازی کا عمل بہ ذاتِ خود انسانی حسیت کے ایک اہم موڑ کی نشان دہی کرتا ہے۔ اسطور نے حسن کا ایک ایسا تصور عطا کیا تھا جس میں جلال و جمال کی اقدار مشترک تھیں۔ فلسفۂ قدیم کا ایک اہم ترین موضوع حسن ہی تھا۔ اس کے نزدیک کائنات اپنی ترکیب میں نظم، ضبط، توازن اور تناسب کی حامل ہے۔ وہ کثرت میں وحدت کے اصول کا قائل تھا۔ حسن اس کے نزدیک خیر سے منقطع نہیں تھا بلکہ خیر کی تصدیق ہی صداقت تھی، جس کا دوسرا نام حسن تھا۔ حسن کے علاوہ عقل پر اس کا ایمان کامل تھا اور عقل کو وہ ایسی قوت سمجھتا تھا جو کائنات کی اسرار کشا اور معرفت کا سر چشمہ ہے۔ فطرت، حسن مطلق کی مظہر اور فطرت کا حسن جو کہ محض ظل الہی ہے اضافی اور تغیر پذیر ہے۔ علی الرغم اس کے الوہی حسن بقا ہی بقا ہے۔

سقراط کے نزدیک حسن، ذات خداوندی کا مظہر، قائم بالذات، خیر اور حیات انسانی کی اصل غایت ہے۔ حسن حقیقت ہے اور فطرت اس کی اکمل ترین مظہر، فن محض مرئی کی نقل۔ مگر فن کو اس نے افادیت بخش قرار دے کر جزوی طور پر حقیقت پسند نقطہ نظر کی بنیاد ضرور رکھ دی تھی۔
افلاطون، اس عالم مجازی کی تمام اشیاء کو فانی اور ان تصورات یا امثال کی نقل یا عکس قرار دیتا ہے، جو لافانی اور حقیقی ہیں۔ اس طرح عالم صوری کا حسن بھی فانی ہے۔ جب کہ حسن ہر عیب سے منزہ ہے، ازلی و ابدی ہے، مبدیِ خیر و مسرت ہے۔ فن چوں کہ نقل ہی نہیں بلکہ نقل کی نقل ہے اس لیے وہ مریب اخلاق، باطل اور گمراہ کن ہے، دانائی سے خارج صداقت سے بعید،

متانت و اعلیٰ مناصب سے عاری۔ افلاطون کا نظریہ حسن تنزیہی ہے اور نظریہ فن اخلاقیات کی بنیاد پر استوار۔ اپنے ان تصورات میں وہ محکم اور مطلق نظر آتا ہے۔ ارسطو 384) تا 322 قم (اگرچہ نظم و ضبط، تناسب، قطعیت اور تعین کو حسن کے لازمی اجزا خیال کرتا ہے۔ مگر فنون لطیفہ سے قبح کو خارج نہیں کرتا۔ اس کے نزدیک مضحک شے طربیہ کا موضوع ہوتی ہے اس لیے قبح بھی حسین شے کی ایک صفت ہے۔ اسی طرح حسن اور خیر دونوں اپنی اصل میں ایک ہیں۔ خیر یا نیکی عمل سے وابستہ ہے جب کہ حسن ساکن ہے، جس کے مشاہدے سے عقل حظ حاصل کرتی ہے اور یہ حظ بے لوث اور درجے میں حیاتی حظ سے اعلیٰ ہے۔ ارسطو فن میں نقالی کو افضل درجہ تفویض کرتا ہے۔ کیوں کہ نقالی کی صلاحیت خدا کی ودیعت کردہ بہترین نعمتوں میں سے ایک ہے۔ فن کار تخیل کی وساطت سے فطرت کی خامیوں کو دور کر کے فطرت اور اعمال انسانی کی بہ درجہ کمال ترجمانی کرتا ہے۔ یہ عمل نقل، تخلیق مکرر کا عمل ہے۔ فن چوں کہ الفاظ کو بہ روئے کار لاتا ہے اس لیے اس کے طریقہ ادائیگی کی اپنی انفرادیت ہے۔ ارسطو کے تصور کے مطابق شاعری، تخیل کی تخلیقی قوتوں سے فائدہ اٹھا کر امکانات پر کمند ڈالتی ہے جب کہ تاریخ کا موضوع محض گذشت وسرگذشت ہے۔ اس کے نزدیک وہ عدم امکان جو قابل اعتبار ہے اس امکان کے مقابلے میں مرجح ہے جو نا قابل اعتبار ہے۔ ارسطو کی ایک اہم عطا تزکیہ:catharsis کا وہ تصور ہے جس کی رو سے المیہ، رحم اور خوف کے جذبات کو برانگیخت کر کے ان کا تنقیہ واخراج کر دیتا ہے۔ اس طرح ناظر وسامع کی اصلاحِ نفس اور بعض کے نزدیک اخلاقی اصلاح ہو جاتی ہے۔

اپیقورس (341 تا 270 ق م) کے نزدیک روح جسم ہی کی طرح مادی ہے اور ہمہ تن حس ہے اور عقل، حس کی ایک لطیف صورت ہے۔ اس طرح انسان کا حسی عمل بھی مادی عمل ہی ہے۔ احساس کے ذریعے جو انبساط حاصل ہوتا ہے، وہ جسمانی لذت اندوزی کے برخلاف روحانی ہے۔ اسی کو وہ خیر اعلیٰ کا نام دیتا ہے۔ اگر حسن اور خیر، انسانی مسرت میں اضافہ کرنے کے اہل نہیں ہیں تو انھیں خیر باد کہہ دینا چاہیے۔ فنونِ لطیفہ کا کام بھی تخلیق حسن ہے۔ مگر ایک مثالی فن ہی عقل اور روح کو مسرت بہم پہنچا سکتا ہے۔ اپیقورس کی طرح رواقیوں:Stoics نے بھی فنون لطیفہ کو زیادہ اہمیت نہیں دی۔ ان کی نظر میں عقل ہر صیغے میں رہ نما ہے اور انسانی تخیل اور جذبات کی حیثیت عقل کی نسبت ادنیٰ ہے۔ حسن اور فطرت مسرت بخش بھی ہوتے ہیں۔ فلاطینوس جو کہ اشراقیت Platonism کا اہم مؤید تھا، فطرت اور کائنات کو حسنِ مطلق کا جزوی

مظہر خیال کرتا ہے۔ لیکن انھیں ادنیٰ نہیں گردانتا بلکہ جس طرح خدا کے تخلیق کردہ مظاہرات و موجودات کی تعظیم ہم سب پر واجب ہے اسی طرح فنونِ لطیفہ بھی عقل اور تخیل کے ذریعے اشیاء کی حسن افروز نقالی ہیں اور ایک طور پر احترام کے مستحق ہیں۔ چوتھی صدی عیسوی سے تیرہویں صدی عیسوی تک کے طویل عرصے میں سینٹ آگسٹن 430-353 اور تھامس اکویناس 1274-1227 کے جمالیاتی تصورات سرّی اور الوہی حسن سے مملو ہیں۔ دونوں ہی وحدت الوجود کے قائل ہیں البتہ آگسٹن کے نزدیک قبح، حسن کا ایک جزو لازم ہے۔ جب کے اکویناس حسن میں تنوع نہیں دیکھتا، بلکہ اسے موزونیت وتناسب کا پیکر خیال کرتا ہے جس کا منبع خدا ہے۔ وہ معروضی بھی ہوسکتا ہے اور موضوعی بھی اور اپنی ہر دو صورت میں ادراک اس سے محظوظ ہوتا ہے۔ ٹرٹولین اور اکویناس کے نزدیک جمالیات کا مقصد فن کے ذریعے خدا کی پیروی وسپردگی ہے۔ سترہویں صدی میں اسپنوزا (1677-1632) حسن کی معروضیت ہی سے انکار نہیں کرتا بلکہ حسن اور قبح دونوں کو انسانی تخیل کی کرشمہ سازی قرار دیتا ہے۔ شیفٹس بری کے نزدیک حسن کا منبع ذات خداوندی ہے جو انسان کی رسا سے باہر ہے۔ وہ ظاہر بھی ہے مخفی بھی۔ انسان کی تخلیقی قوت، فن کو حسین بنا دیتی ہے۔ جسے شیفٹس بری عارضی کہتا ہے۔ اس کے تصور کے مطابق حسن، خیر اور صداقت اپنی اصل میں ایک ہی ہیں۔

وِکو (1744-1668) کا سب سے بڑا کارنامہ یہ ہے کہ وہ تخیل کی تخلیقی قوت کی اہمیت کا احساس دلاتا ہے۔ اور تخیل ہی کو فن کا حسن کہتا ہے۔ شاعری اس کے نزدیک جذبے سے سروکار رکھتی ہے اور فلسفہ کا تعلق استدلال سے ہے۔ افلاطون نے شاعری میں کذب کو اخلاق و معاشرے کے منافی ٹھہرایا تھا۔ جب کہ وِکو اسے قدر کی نگاہ سے دیکھتا ہے۔ اور اس کی وکالت کرتا ہے۔

بام گارٹن (1762-1714) کا نام جمالیات کے ضمن میں بڑی وقعت کا حامل ہے۔ وہ اپنی کتاب موسوم بہ Aesthetica بابت 1750 میں جمالیات کی اصطلاح کو پہلی بار جدید معنی میں استعمال کرتا ہے۔ اس کے نزدیک جمالیات فلسفے کا ایک علاحدہ اور مستقل شعبہ ہے۔ اسے وہ فنونِ لطیفہ کے نظریے اور حسین طریقے سے سوچنے کے فن سے بھی موسوم کرتا ہے۔ بام گارٹن نے جمالیات کو حسی علم کی سائنس سے بھی تعبیر کیا ہے، جو کہ منطق یعنی فکر صحیح کی سائنس سے درجے میں کم نہیں ہے بلکہ دونوں ایک دوسرے کے پہلو بہ پہلو ہیں اور دونوں ہی علم وصداقت

کے ادراک کا ذریعہ ہیں۔ اس کے نزدیک جذبے کا مکمل اظہار ہی حسن ہے اور نامکمل اظہار قبیح کا درجہ رکھتا ہے۔ شعری فن پارہ چونکہ تخیل کی تخلیق ہوتا ہے، اس لیے وہ غیر معین و غیر واضح ہوتا ہے۔ وضاحت عقل کا وظیفہ ہے اور ابہام تخیل کا۔

> ''شاعری جذباتی تخلیق ہونے کے باعث اپنے اندر جذبات کو متحرک کرنے کی قوت سے مالا مال ہوتی ہے۔ جو تخلیق جتنی جذباتی ہوگی اتنی ہی شاعرانہ ہو گی۔ الفاظ و اصوات جس قدر شاعرانہ ہوں گے نظم اتنی ہی اکمل ہو گی۔ فنی حسن آپ اپنے میں جتنا مکمل ہوگا اتنا ہی وہ فرحت بخش و علم افروز ہوگا۔''

فطرت بام گارٹن کے نزدیک مکمل و مثالی ہے۔ فن نام ہے فطرت اور فطری اعمال کی نقل کا۔ شاعری جس قدر فطرت سے دور ہوگی اتنی ہی اس کے حسن اور کمال میں بھی کمی واقع ہو گی۔ بام گارٹن کے خیال کے مطابق استدلال سے ماخوذ صداقت اور مدرک بالحواس حسن کے مابین امتیاز کی ایک روشن لکیر ہے۔ حس، اس کے نزدیک تعقل کی ادنیٰ سطح نہیں ہے۔ بام گارٹن کے اس تصور کو بعدازاں وِنکل مان نے کافی فروغ دیا۔

ایمینوئل کانٹ (1804-1724) کو عقل محض کے محاکے اور عقلِ عملی کے محاکے سے متعلقہ مشکلات کا حل جمالیاتی محاکے میں نظر آتا ہے۔ عقل اور حس میں رابطے کی کڑی وجدان ہے جو حسن کا احساس کرتا ہے۔ مگر حسن ہمارے اندر کے تناسب کا نتیجہ ہے اور اس کا انبساط بے لوث ہوتا ہے۔ کانٹ کہتا ہے کہ:

> ''کوئی چیز اگر حسن ہے تو اس کے حسن کا جواز ہمارے پاس نہیں ہوتا وہی چیز دوسروں کے لیے بھی حسین ہوتی ہے کیوں کہ انسانوں میں احساس کی سطح پر اشتراک پایا جاتا ہے۔ اس صورت میں حسن سے حاصل ہونے والی مسرت کا دائرہ وسیع ہو کر آفاقی حدود کو چھو لیتا ہے۔''

مقصدیت کی وہ دو اقسام بتاتا ہے: پہلی قسم کی مقصدیت کے تحت راست طور پر حاصل ہونے والی مسرت کا احساس، حسن ہے۔ جسے وہ فوری اور موضوعی کہتا ہے۔ اور جو عملی حاجتوں سے بے نیاز ہوتا ہے۔ دوم ناراست طور پر حاصل ہونے والی مسرت کا احساس، جس میں افادیت سے مملو مقصدیت کام کرتی ہے۔ مسرت کا پہلا تجربہ وہ ہے جس سے ایک فن کار گزرتا ہے اور دوسرے تجربے سے وہ شخص، جس کے لیے معروض میں افادیت کا کوئی پہلو مضمر ہے۔

اسی لیے کانٹ کے نزدیک فن کے قطعی اصول وضع نہیں کیے جاسکتے کیوں کہ نہ تو وہ سائنس ہے اور نہ اکتسابی۔ مفید ہے نہ کارآمد۔ وہ تو بےلوث اور خالص ہوتا ہے۔

مختصراً کانٹ کا اصرار اسی تصور پر ہے کہ معروض یا شے علم کا موضوع بننے کے بعد اپنی اصل ہیئت پر قائم نہیں رہتی بلکہ وہ ایک ایسی تبدیل شدہ ہیئت اختیار کر لیتی ہے جس کی اصلیت اور معلوم تجربے میں بڑا فرق ہوتا ہے۔ اس طور پر کانٹ کا تصور سرتا سر داخلی اور اس کے لیے حسن موجود فی الذہن ہے۔

فریڈرک ہیگل (1831-1770) کی کتاب ''جمالیات'' بڑے عالمانہ انداز کی تصنیف ہے۔ اس کتاب میں وہ فلسفۂ حسن، فنی جذبہ اور مختلف فنون کے ارتقا اور درجات کو اپنی بحث کا موضوع بنایا ہے۔

حسن کے ضمن میں اس کا خیال ہے کہ idea یا تصور کا حسی صورت میں ظہور پانا حسن ہے اور تمام موجودات میں انسان کا حسن سب سے اعلیٰ ہے۔ وہ ہر چیز میں حسن کا جلوہ دیکھتا ہے۔ اسی لیے فطرت اس کے نزدیک نہ صرف حسنِ خاص کی حامل ہے بلکہ قوتِ حیات کا منبع بھی ہے۔ باوجود اس کے فطرت کے مقابلے میں فن، خود فطرت جس کا مبدا ہے، میں حسن مکمل طور پر آشکار ہوتا ہے اور اسے فطرت سے بلند کر دیتا ہے (جب کہ چرنی شیوسکی فن کے کمال کو فطرت کے کمال سے کم تر درجہ تفویض کرتا ہے۔ اتنا ہی نہیں بلکہ ہر ذی روح مخلوق جس میں حسن انسانی بھی شامل ہے فنی حسن سے اعلیٰ اور افضل ہوتا ہے)...... ہیگل یہ کہہ کر کہ فن، روح یا نفس کی مادّے پر فتح کا نام ہے فن کو ایک بلند مقام عطا کر دیتا ہے۔ لیکن ہیگل تمام فنون کو ایک ہی منصب عطا نہیں کرتا بلکہ یہاں بھی فنون کی ارتقائی تاریخ کے حوالے سے شاعری کو تجسیم تصور کے لحاظ سے سب سے افضل قرار دیتا ہے کیوں کہ:

> شعری فن ان معنوں میں سب سے ہمہ گیر اور روحانی ہے کہ اس میں خارجی وسائل کے بجائے زبان سے کام لیا جاتا ہے اور ہیگل کے نزدیک تصورات کے اظہار کا سب سے موثر اور مکمل ذریعہ الفاظ ہیں اسی لیے شاعری فنون کا فن ہے۔ ہیگل کے تصورِ فن میں ''تصور'' کی تخلیقی فعلیت، حسنِ خیال کی زائیدہ ہے۔ اور اس کے اظہار کا ذریعہ مادّے کی حاجت سے بے نیاز ہے۔

بینڈیٹو کروچے (1952-1866) جمالیات کی تاریخ میں اہم مقام رکھتا ہے 1900 میں

اس نے اظہاریت پر تین خطبات دیے۔ انھی کو اس نے 1902 میں 'جمالیات' نام کی کتاب میں یک جا کر کے شائع کر دیا تھا۔ انگریزی میں اس کی اشاعت 1909 میں عمل میں آئی۔ اس کتاب کے دو حصے ہیں پہلے حصے میں، جمالیات پر اصولی بحث ہے دوسرے حصے میں جمالیات کی تاریخ پیش کی گئی ہے۔

کروچے وجدانی جمالیتی ہے۔ وہ جمالیاتی تجربے کو خالص تجربہ کہتا ہے اور اس کے نزدیک وجدان، عقل یا منطق سے بری ہے۔ فن، وجدان ہے اور فنی تجربہ اصلاً وجدانی تجربہ ہے۔ کروچے کے فلسفۂ روح میں وجدان سب سے اولین اور خلقی نوع کا حامل ہے۔ وجدان ہی کو وہ اصلی اور منفرد بھی کہتا ہے اور وجدان ہی اس کے نزدیک کرہ فن ہے۔ فن چوں کہ وجدان ہے اس لیے روح کی ایک نوع کی حیثیت سے وہ دائمی ہے۔

کروچے علم کی دو اقسام بتاتا ہے۔

(1) وجدانی علم (2) منطقی علم

وجدانی علم کا سرچشمہ تخیل ہے۔ جس سے پیکروں کی تخلیق ہوتی ہے اسے وہ فرد کے علم اور علاحدہ علاحدہ اشیاء کے علم سے موسوم کرتا ہے۔ جب کہ منطقی علم کا سرچشمہ عقل ہے جس سے تصورات خلق ہوتے ہیں۔ اسے وہ آفاق کے علم اور اشیاء کے باہمی رابطوں کا علم کہتا ہے۔ اظہار کے ضمن میں کروچے کا خیال ہے کہ وہ ایک خالص انفرادی اور ذہنی عمل ہے۔ وجدانی علم ہی اظہاری علم ہے۔ کسی چیز کے وجدان کر لینے کے معنی اپنے اوپر اس کے اظہار کر لینے کے ہیں۔ اس طرح وجدان کرنا ہی اظہار کرنا ہے۔ کروچے کے معنوں میں دونوں ایک دوسرے کے مترادف ہیں۔ بہ الفاظِ دیگر وجدان ہی اظہار ہے۔ اظہار فن کار کی روحانی تجلی ہے۔ جو تاثرات و محسوسات کو مبہم احساس کے منطقے سے نکال کر روح کے درخشاں منطقے میں لے آتا ہے وہ کہتا ہے کہ

> ''ہم نے کسی چیز پر ذہنی طور پر دسترس حاصل کر لی گویا اپنے اوپر اس کا اظہار کر لیا۔ اور اپنی پہلی اور بنیادی سطح پر اس تصویر یا مجسمے کی تشکیل ذہن میں ہو جاتی ہے۔ زبان، ساز، رنگ وغیرہ وسائل سے جو مادّی نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ در اصل اظہار کے بعد کا عمل ہے۔ جس کا جمالیاتی عمل سے کوئی تعلق نہیں ہے۔''

کروچے اظہار کو فن کار کی حد تک ہی مخصوص نہیں کرتا بلکہ قاری بھی اس میں شریک ہے۔

قاری جب کسی تخلیق یا فن پارے سے محظوظ ہوتا ہے تو گویا وہ اپنے اوپر اس کا اظہار کر لیتا ہے۔ جس کو وہ ایک کامیاب اظہار کا نام دیتا ہے بلکہ حسن ہی اس کے نزدیک اظہار ہے اگر اظہار کامیاب نہیں ہے تو وہ اظہار بھی نہیں ہے۔

> ''قبح ایک ناکام اظہار ہے۔ حسن میں وحدت ہوتی ہے اور قبح انتشار کو مختص ہوتا ہے۔ ناکام فن پاروں کے محاسن میں مقدار کا فرق ہو سکتا ہے۔ لیکن حسن کے محاسن میں مقدار کے فرق کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ حسن کے معنی ہی مکمل حسن کے ہیں اور جو مکمل نہیں ہے وہ حسین بھی نہیں ہے۔ اس کے برخلاف قبح میں مقدار کے لحاظ سے کم یا زیادہ قباحت ممکن ہے۔''

کروچے کے تصوّرات بڑی حد تک وضاحت طلب، اور بیک وقت کئی شقوں پر محیط ہیں۔ اس لیے انھیں خود ان کے تضادات کے پس منظر میں پیش کرنا، یہاں طولِ امل ہوگا۔ تاہم کروچے اپنے ماقبل اور مابعد جمالیتیں کے درمیان ایک زبردست مجتہد اور نظریہ ساز کی حیثیت رکھتا ہے۔ اور جس کے تصورات کئی جدید تر رویوں کے محرک و ماخذ ثابت ہوئے ہیں۔

جدید عہد میں وِٹ گنش ٹاین اور اس کے پیروکاروں میں مورس ویٹز، ڈبلیو۔ اے کینک، پال زِف وغیرہ فن کے ایک عمومی نظریے کے خلاف ہیں۔ چوں کہ فن ایک پیچیدہ عضویت ہے۔ اس لیے منطقی سطح پر کوئی ایک تعریف اس کی جدلیت و حرکیت کا احاطہ نہیں کر سکتی۔ یہ علماء فن کی تعریف کے ضمن میں مسلمہ روایتی جمالیاتی نظریات اور فن کے ایک عمومی نظریے کی تلاش کو بے سود قرار دیتے ہیں۔ ان کے نزدیک فنون کا مطالعہ جو کچھ کہ وہ ہیں کی صورت میں کیا جا سکتا ہے کینک تو یہاں تک کہتا ہے کہ فلسفیانہ جمالیات کو فن کی تعریف کا خطرہ مول ہی نہیں لینا چاہیے۔ بجائے اس کے یہ مناسب ہے کہ وہ فن کے تصور کو اپنی بحث کا موضوع بنائے۔ پال زِف کہتا ہے کہ فن نہ تو خود کا اعادہ کرتا ہے اور نہ وہ کوئی جامد شے ہے بلکہ حرکت ہی حرکت ہے۔

جدید جمالیات بالعموم نظریہ سازی کے خلاف ہے لیکن ایف کیرٹ آر جی کالنگ وُڈ، کیسرر اور سوزان کے لینگر کے یہاں تجرِ علمی کے ساتھ ساتھ نظریہ سازی کا بھی رجحان کارفرما ہے۔ کالنگ وُڈ کی طرح مس لینگر بھی تفکری مابعد الطبیعیاتی ہے۔ ہربرٹ ریڈ کہتا ہے کہ وائکو اور کانٹ سے لے کر روسو اور گوئٹے تک فن اور اس کے تصورات میں کس کس نوع کی تبدیلیاں واقع ہوتی رہیں اور جدید عہد میں فن کس بلندی پر ہے یا ارتقا کے کس مرحلے پر ہے، کے جواب

مطلوب ہیں تو کیسرر اور لینگر کی تحریریں ہمارے لئے بہترین راہ نما ہیں۔

لینگر نے اپنے مطالعے میں عصری فن کے تنوعات کا بڑا لحاظ رکھا ہے مصوری سے لے کر فلم تک اس کے مطالعے میں شامل ہیں۔ لینگر خود یہ تسلیم کرتی ہے کہ وہ اپنے مطالعے میں تمام فنون کے باہمی ربط و تعلق کے مسائل پر غور کرتی ہے۔ اور ہر فن کو اس کی اپنی انفرادیت اور خو کاری کی روشنی میں دیکھتی ہے۔ وہ ان سوالات پر غور کرتی ہے کہ فن کیا تخلیق کرتا ہے؟ اس کے اصول تخلیق کیا ہیں؟ اس کے حدود اور وسائل کیا ہیں؟ لینگر کے علاوہ ایچ گومبرچ اور حال کے برسوں میں objects Its and Arts (1968) کے مصنف رچرڈ ولیم 1923 فن اور نافن کے مابین نازک ترین انفصالی حدود کی نشاندہی (1968) کرتا ہے۔ یہ کتاب بالعموم فنون اور بالخصوص عصری فنی نظریے کو سمجھنے میں بڑی حد تک معاون ہے۔ ولیم کہتا ہے۔ جمالیات ہماری تفہیم فن اور تفہیم معاشرہ سے متعلق ہے۔ ولیم نے بڑے استدلال، قطعیت اور جامعیت کے ساتھ فن، تصورِ فن، فن کے مواد، فن کی تفہیم، فن کی وحدت، فن کے تاریخی مظہر، اور زبان، زندگی اور معاشرے سے اس کے تعلق جیسے اہم مباحث پر روشنی ڈالی ہے۔

جدید جمالیتیں فن اور صداقت کے رشتے پر غور کرتے ہیں کہ وہ داخلی ہے آیا خارجی؟ نیز یہ کہ حسن کا مشاہدہ کرنے والا جس قسم کا جمالیاتی تجربہ اخذ کرتا ہے اس کی نوعیت کیا ہوتی ہے؟ اب حسن کا مسئلہ ادبی ناقدین اور جمالیتیں کی نسبت معنیات semantics کے ماہرین کے لیے زیادہ اہمیت رکھتا ہے۔ بلکہ بعض علماء اسے معینات ہی کے مسئلے سے تعبیر کرتے ہیں۔ ان کے نزدیک فن کے محاکے کے ضمن میں حسن بنیادی قدر کی حیثیت نہیں رکھتا۔ وہ قدریں جو حیات و کائنات نیز مابعد الطبیعیات سے ماخوذ ہیں، فنی و ادبی قدر شناسی میں بڑا اہم کردار ادا کرتی ہیں۔

جمالیات کے موضوع پر غور کرتے ہوئے اسپر شاٹ کے اس خیال کو مدّ نظر رکھنے کی ضرورت ہے کہ:

> ''اس (یعنی جمالیات کے) موضوع پر جتنا زیادہ لکھا گیا ہے۔ اس میں مطالعہ کے لائق اتنا ہی کم ہے، اور یہ پتہ لگانا بھی مشکل ہو جاتا ہے کہ آخر ہو کیا رہا ہے؟'

آصف فرخی

تجربہ اور تخیل

جدید افسانوی ادب پر لکھتے ہوئے ہمارے معتبر نقاد بھی بعض مرتبہ اس طرح چھرا چلاتے ہیں کہ ان پر بڑ قصاب اور ان کی تنقید پر اس مذبح خانے کا گمان ہونے لگتا ہے، جہاں صرف جھٹکنے کا کاروبار ہوتا ہے۔ تنقید کے کنداوزار دیوار پر لٹک رہے ہیں اور کٹے پھٹے اعضا، رگیں، ریشے، فرش پر خون کے دھبوں میں جابہ جا بکھرے پڑے ہیں۔ حیرت کی بات ہے کہ بوچڑ کا سا یہ سلوک اردو تنقید ان نابغہ روزگار ادیبوں اور شاعروں کے ساتھ بھی روا رکھتی ہے جو ہماری زبان وادب کی آبرو ہیں۔ فن کی تفہیم وتعبیر، تہذیبی مطالعے کی تحسین اور زندگی کے شعور کی عقدہ کشائی تو دور کی باتیں ہیں، اگر یہ تخمینہ لگایا جائے کہ اردو افسانوی ادب کی کس شخصیت کے بارے میں سب سے زیادہ بے تکی، لغو اور افسوس ناک حد تک مضحکہ خیز تنقیدی آرا سامنے آئی ہیں تو ذہن میں فوراً قرۃ العین حیدر کا نام آئے گا اور ساتھ ہی یہ خیال بھی آئے گا کہ وہ ہمارے افسانوی ادب کی عہد ساز شخصیت ہیں جن کے تخلیقی وژن میں اردو ناول اور افسانے کا نقطہ عروج ہی نہیں، اردو تہذیب کا پورا عکس جاپانی پنکھیا کی طرح سمٹا ہوا نظر آتا ہے۔ شاید اسی لیے فتح محمد ملک نے ان پر اپنے مضمون کا آغاز اس جملے سے کیا ہے "قرۃ العین حیدر اس وقت اردو دنیا کی عظیم ترین ادبی شخصیت ہیں اور شاید اس وجہ سے اردو کی ہم نصیب بھی ہیں۔"

یہ شاید اردو کی ہم نصیبی کا شاخسانہ ہے کہ ان کے فن پر جائزے اور تحسین کی نیت سے جو لکھا گیا ہے، مثلاً ڈاکٹر عبدالمغنی صاحب کی کتاب، وہ بالعموم اس قدر متناقص اور ناکارہ ہے کہ اسے موضوع سے بس نام ہی کی وابستگی ہے۔ اس کے مقابلے میں اگر دیکھا جائے تو شہنشاہ مرزا اور امجد طفیل کی کتابیں، دونوں نصابی ضروریات کے تحت لکھے جانے والے مقالے ہیں اور طالب علمانہ کاوش ہونے کے باوجود اس کتاب سے بدرجہا بہتر ہیں۔ دوسری طرف اردو

افسانوی ادب کے بعض اکابر نقادوں نے ان کے بارے میں جو پیرایہ تنقید اختیار کیا ہے، اس سے ان کی فکر وفن کی باز آفرینی میں کوئی مدد نہیں ملتی۔ مظفر علی سید اور شمس الرحمان فاروقی نے مفصل تو نہیں لکھا مگر دونوں حضرات نے ادھر ادھر جو آرا ظاہر کی ہیں، وہ نہ صرف غیر ہمدردانہ بلکہ کچھ Dismissive سی ہیں۔ شمیم احمد اور وارث علوی نے تفصیل کے ساتھ ان کا مطالعہ کیا ہے، مگر ساتھ ہی ساتھ ایسے نتائج بھی اخذ کیے ہیں جو گم راہ کن بھی ہیں اور معیوب بھی۔

اس عجیب وغریب صورت حال پر قرۃ العین حیدر ہی کے پسندیدہ شاعر ڈبلیو بی ییٹس کی مشہور نظم ''آمد ثانیہ'' کی یہ سطریں یاد آتی ہیں:

The best lack all conviction/while the worst are full of passionate intensity.

ییٹس نے تو خیر یہ سطریں اس عہد کے فکری بحران کو مدنظر رکھتے ہوئے لکھی تھیں مگر یہ موجودہ اردو تنقید کے انتشار پر بھی اسی قدر صادق آتی ہیں۔ یہ مقام تعجب نہیں تو اور کیا ہے کہ اردو تنقید اس فن کار کے کام کو سمجھنے کے لیے بنیادی discourse ہی نہیں قائم کرسکی جو تخلیقی تجربے اور تہذیبی بصیرت کا ایسا امتزاج ہے کہ اس کے حوالے سے ہمیں اپنے معیارات متعین کرنے پڑتے ہیں۔ چنانچہ ہمارے نقاد اب بھی اس بحث میں الجھے نظر آتے ہیں کہ ''آگ کا دریا'' شعور کی رو میں لکھا گیا ہے کہ نہیں اور اس پر ہرمن ہیسے کا زیادہ اثر ہے یا ورجینیا ولف کا۔ قرۃ العین حیدر کے کام کی فنی قدر ومنزلت سمجھنے کے لیے یہ سوالات مبتدیانہ اور درسی معلوم ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے کام کی تفہیم نہ کر پانا، موجودہ اردو تنقید کی فاش ناکردہ کاری ہی نہیں، بہت واشگاف blind spot بھی ہے جس کی وجہ سے ہماری تنقید ناول اور افسانے کو صحیح تناظر میں لاکر نہیں دیکھ سکتی۔ نتیجتاً شتر گربگی کی سی ایک کیفیت کا ہمہ وقت شکار رہتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ساتھ روا رکھی جانے والی اس بدمذاقی کی حد تک ان مل بے جوڑ اور ''ہاتھی نہیں تو امرود'' قسم کی بوجھ بجھ کر تنقید کی تازہ ترین مثال شمیم احمد کا مضمون ''قرۃ العین حیدر کے دو اور نئے ناول'' ہے۔ اس مضمون پر جواب کی نیت سے میں ہرگز ردانہ چڑھاتا اگر شمیم احمد اردو افسانوی ادب کے پورے سرمائے کے جس میں قرۃ العین حیدر کا کام بھی شامل ہے، اس قدر سنجیدہ پارکھ نہ ہوتے یا پھر اس مضمون میں انھوں نے جو نقطہ نظر اپنایا ہے، وہ عام نہ ہوتا۔ اس مضمون سے پیش تر، شمیم احمد قرۃ العین حیدر کے بارے میں جو لکھا ہے وہ سنجیدگی اور

توجہ سے پڑھے جانے کے لائق ہے۔ اس مضمون کے آغاز میں ہی وہ اپنے پچھلے مضمون کے حوالے سے انہیں ''تہذیبی مطالعوں کا ناول نگار'' قرار دیتے ہیں اور مختلف اوقات میں تحریر کیے جانے والے سلسلہ مضامین میں اس تصور کو انفرادی ناولوں کے حوالے سے explore کرتے ہیں۔ 'آگ کا دریا' کی اشاعت سے پہلے انھوں نے ایک مضمون میں 'میرے بھی صنم خانے' اور 'سفینہ غم دل' میں ایک وسیع تر اور اس سلسلہ خیال کو پایہ تکمیل تک پہنچانے والے بڑے ناول کا پرتو دیکھ لیا تھا۔ اس مضمون کو پختہ اور رچے ہوئے تنقیدی شعور کی قوت پیش گوئی کے ثبوت کے طور پر بھی پیش کیا جاسکتا ہے اور قرۃ العین حیدر کے ابتدائی افسانوں میں پنہاں ''وسعت اور چاہیے میرے بیاں کے لیے'' کے اس احساس کی پہچان بھی جو اپنی تکمیل کے لیے افسانوی تعمیر کے نئے ڈھنگ اختیار کرنے والا تھا۔ شمیم احمد نے افسانوی تعمیر کی جن صورتوں کے ابتدائی نقوش پہچان لیے تھے اور ان کی نشان دہی کردی تھی، ان ہی صورتوں کی تفہیم خود ان کے ہاں مفقود ہے۔ وہ یہ تو خوب اچھی طرح سے پہچان لیتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر کا ہر ناول کس طرح اپنے پیش رووں سے نمو کرتا ہے مگر اس ناول کے اپنے فنی عناصر ترکیبی کیا ہیں؟ اس سوال سے وہ سرسری گزر جاتے ہیں۔ مذکورہ بالا مضمون میں ان کی تمام تر توجہ اس بات پر رہی ہے کہ ''آگ کا دریا'' میں ابھرنے والا وہ تہذیبی sequence کیا ہے ''جو ہندوستان میں انگریزوں کے اقتدار اور آمد کے بعد ہندوستان کی معاشرت اور تہذیبی تناظر میں ایک نئے طبقے کے وجود میں آنے اور پھر برصغیر کی دو بڑی اقوام یعنی ہندوؤں اور مسلمانوں پر براہ راست اثرات کے ساتھ ساتھ ایک گہرے تہذیبی اور سماجی عمل کو پیدا کرنے پھر اس کے ردعمل اور پھر برطانوی نظام کے پیدا کردہ نئے مضبوط طبقات کو وجود میں لانے کا باعث ہوا۔'' وہ اس سوال سے اس شدت کے ساتھ نبرد آزما ہو جاتے ہیں کہ پھر ان فنی پیکروں اور صورتوں کا ذکر دب کر معدوم ہو جاتا ہے جو اس تہذیبی شعور نے اپنے تخلیقی اظہار کے لیے وضع یا اختیار کی ہیں۔ مضمون کا سارا مقدمہ ان طبقوں کے ذکر، پھر ان طبقوں کے بارے میں فاضل نقاد کے اپنے خیالات کا قرۃ العین حیدر کے تصورات سے تقابل اور موازنے پر قائم ہے۔ قرۃ العین حیدر کو ہم محض ان تہذیبی عوامل کی شارح یا بیان کنندہ کے طور پر دیکھ رہے ہیں، ہم اس سوال سے نہیں الجھ پاتے کہ اس تہذیبی شعور یا معاشرتی عوامل کے بارے میں گہری سوجھ بوجھ کو انھوں نے ناولوں میں کس طور ڈھالا، ناول کی بناوٹ اس تہذیبی شعور کے ساتھ گندھ کر کیا صورت اختیار کرتی ہے،

تہذیبی شعور فنی شعور میں کیسے ڈھلتا ہے اور اس کے ساتھ رل مل کر کیا گل کھلاتا ہے؟ نقاد کی توجہ ناول کے مرکزی عمل کے بجائے اس کے جاری وساری پس منظر پر رہتی ہے۔ اس پس منظر پر معاشرتی تاریخ کی کسی درسی کتاب کی طرح تبصرہ کر کے رہ جانے سے وہ قرۃ العین حیدر کی وجہ استناد ہی تک نہیں پہنچ پاتے۔ اور اس فنی شعور کا جائزہ لینے کے بجائے وہ مضمون کو ایک عجیب و غریب نکتے پر لا کر ختم کر دیتے ہیں۔

''میں نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے مقابل ''چاندنی بیگم'' کی تخلیقی کم زوری پر غور کرنے کی جب بھی کوشش کی تو میں ایک ہی نتیجہ پر پہنچا۔ گو کہ اسے بیان کرنے میں ایک حجاب سا مانع آتا تھا کہ قرۃ العین حیدر بعض اقدار پر اتنی سختی سے عمل پیرا رہی تھیں کہ وہ خود ایک مثال اور قدر کی صورت اختیار کر گئی تھیں۔ مگر اب جب کہ وہ خود ہی اپنے رویوں کو ترک کر رہی ہیں تو میری تنقیدی ذمہ داری یقیناً مجھے اس نتیجے کو بیان کرنے کی ترغیب دیتی ہے۔ میرا خیال ہے کہ خواہ قرۃ العین حیدر نے اپنی تخلیقی صلاحیتوں کی مدد سے زندگی کی کتنی ہی اور کیسی ہی نادر، گہری اور نفیس تصویریں کیوں نہ تخلیق کی ہوں مگر ان کی زندگی کا حقیقی تجربہ ایک عورت، ایک بیوی اور ایک ماں کی حیثیت میں ادھورا ہی رہتا ہے...... زندگی، زمین اور انسانی وجود کے بنیادی لمس سے ان کی دور کی آشنائی، انہیں انسانی فطرت حقیقت اور تجربوں کے کیسے کیسے عوامل سے محروم رکھتی ہے...... قرۃ العین حیدر اگر اس پورے عمل سے آشنا ہوتیں تو خدا جانے وہ زندگی اور فن کی کن کن بلندیوں کو ناپ سکتی تھیں۔ ''چاندنی بیگم'' غالباً اسی لیے ایک ادھورا ناول ہو کر رہ گیا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی زندگی کا دائرہ مکمل نہیں۔''

کسی بھی مصنف کی ذاتی زندگی کے حوالے سے قیاس آرائی کرنا اور اسے معرض گفتگو میں لانا اس قدر ناپسندیدہ فعل ہے کہ مجھے اس اقتباس کو دہرانے میں ہی تامل ہے اور اسے یہاں درج کیا ہے تو صرف اسی غرض سے کہ اس کی دلیل کو، اگر وہ کوئی دلیل ہے، جانچا جا سکے۔ قرۃ العین حیدر کے ادبی مرتبے سے متاثر ہو کر ان کی شخصیت سے gossip کی سطح کی دلچسپی عام ہے۔ یہاں میرا مقصد خاتون محترم کی مدافعت نہیں ہے۔ اول تو انھیں اس کی ضرورت نہیں ہے اور دوسرے اگر ہوتی بھی تو یہ ہیچمدان اس عمل سے کوئی تعلق خاطر نہ رکھتا۔ میری دلچسپی اس تمام بحث میں یہ ہے کہ افسانوی تجربے کی بحث کس طور اٹھائی جاتی ہے اور کیا اسے افسانہ نگار کی زندگی کے حوالے سے کار بند یا محدود قرار دیا جا سکتا ہے؟

پہلی بات تو یہ ہے کہ عورت کے تجربے کو بیوی اور ماں بننے کے تجربے کے بغیر ادھورا سمجھنا مردانہ عصبیت (شاؤنزم) کی مثال ہے، جسے مصورِ غم علامہ راشد الخیری کے عہد میں تو شاید برداشت کیا جا سکتا ہوگا، آج کے اس دور میں کسی طرح بھی نمائندہ یا قابلِ قبول نہیں سمجھا جا سکتا۔ جس طرح ایک مرد کے واسطے، اپنی شخصیت کی تکمیل کے لیے شوہر اور باپ ہونا لازمی نہیں، اسی طرح عورت بھی اپنی ذات میں مکمل ہو سکتی ہے۔ ماں اور بیوی کے اس ہانکے پکارے سے مولانا حالی کی گلوگرفتہ آواز گونجتی ہوئی سنائی دیتی ہے ''ماؤ بہنو بیٹیو......'' مولانا حالی کی اس نظم پر مجھے ہمیشہ تسنیم سلیم چھتاری کا یہ فقرہ یاد آ جاتا ہے کہ ''وہ گالیاں جو مرد بکتے ہیں بالکل ایسی لگتیں جیسے کہ حالی کی نظم پڑھی جا رہی ہے اسے ماؤ بہنو بیٹیو......'' قرۃ العین حیدر سے بھی پہلے عصمت چغتائی کا ورودِ مسعود ہو چکا تھا جس کے بعد ''ہم بہو بیٹیاں کیا جانیں'' قسم کے ادب کی گنجائش ختم ہو چکی تھی۔

تجربہ ادھورا رہ جانے کی بھی ایک رہی۔ شمیم احمد صاحب کی منطق کے مطابق تو جین آسٹن کی نسوانیت بھی نامکمل ٹھہرتی ہے۔ اس نے شادی کی نہ ماں بنی، انگلستان کے ایک قصبے میں گم نام سی زندگی گزارتے ہوئے، سب سے چھپ کر وہ ناول لکھ دیے جن کے سامنے، آڈن کے بہ قول، جوئس بھی گھاس کی طرح معصوم نظر آتا ہے۔ اس کی دنیائے فن مختصر ضرور ہے مگر کس قدر پرمایہ ہے۔ اب اس کا کیا کیا جائے کہ اس بے چاری کو تو موضوعات و تجربات کا وہ تنوع بھی میسر نہیں آیا جو قرۃ العین حیدر کے ہاں ملتا ہے۔ یہ یک رنگی ہی اس کا کمالِ فن ہے۔ جارج ایلیٹ اور ہنری جیمز جیسے باشعور لوگ یوں ہی تو اس کے قائل نہیں تھے کہ وہ ''پرفیکٹ آرٹسٹ'' ہے۔ ایملی ڈکنسن کے بارے میں آپ کیا کہیں گے جس نے ایک کچا پکا عشق کیا اور ساری عمر نظمیں لکھ لکھ کر صندوق میں بند کرتی رہی؟ کیا ایملی برانٹے کی شخصیت محض اس لیے ٹھٹھر کر رہ گئی تھی کہ اس نے کسی سے دو بول نہیں پڑھوا لیے تھے؟ جارج ایلیٹ محبوبہ بنی، بیوی بھی بنی، مگر ماں نہ بن سکی۔ ورجینیا وولف نے شادی کی مگر جنسی سرد مہری کا شکار رہی اور شعوری طور پر ماں بننے سے گریز کیا۔ انگریزی ادب میں نسوانی حسیت کا اگر کوئی تصور ہے (اس سے قطع نظر کہ وہ غلط ہے یا صحیح) تو وہ انھی لکھنے والیوں کے کام سے قائم ہوتا ہے۔ شمیم احمد صاحب کے قاعدے کی رو سے ان میں سے کسی کی بھی زندگی کا دائرہ مکمل نہیں تھا، اس لیے ان کی زندگیاں ادھوری ہیں اور ان کی کتابیں نقص زدہ ہونی چاہئیں۔ وکٹوریائی دور کی ناول نگار خاتون، مسز الزبتھ گاسکل اور

ہمارے دور کی افسانہ نگار محترمہ واجدہ تبسم کے تجرباتی دائرے شمیم احمد صاحب کے اس حساب سے مکمل ہیں، پھران کی کتابوں میں کسی چیز کی کمی کیوں ہے؟ اور پھر یہ سوال بھی تو اٹھتا ہے کہ فاضل نقاد کس بنیاد پر یہ طے کرسکتے ہیں کہ عورت کی زندگی کے دائرے شمیم احمد صاحب کے اس
حساب سے مکمل ہیں، پھران کی کتابوں میں کسی چیز کی کمی کیوں ہے؟ اور پھر یہ سوال بھی تو اٹھتا ہے کہ فاضل نقاد کس بنیاد پر یہ طے کرسکتے ہیں کہ عورت کی زندگی کا دائرہ کب اور کس روپ میں مکمل ہوتا ہے؟ اس تکمیل کے دعوے کے لیے تو کسی عورت ہی کی سند درکار ہے۔ یہ کام ہمارے ثقہ نقاد نہیں کرسکتے۔ دور جانے کی ضرورت نہیں۔ ڈورس لیسنگ نے ''سنہری نوٹ بک'' میں خاصے دستاویزی انداز میں بیان کردیا ہے کہ عورت کے تجربات کا دائرہ کس طرح قائم ہوتا ہے۔ ڈرنے کی ضرورت نہیں، خطرے کی نشان دہی کرتا ہوا کوئی لیبل اس کتاب پر نہیں لگا ہوا ہے کہ اس کو نقاد نہیں پڑھ سکتے۔ کتب بینی ہمارے نقادوں کے لیے مضر صحت نہیں ہے۔

شمیم احمد کے اس اعتراض کو اور آگے اس کے منطقی انجام تک لے جایا جاسکتا ہے۔ فاضل نقاد کے اس خیال کی بنیاد یہ گمان ہے کہ انسانی زندگی کے کسی بھی پہلو پر لکھنے کے لیے خود اسی سے ہوکر گزرنا لازمی ہے اور ان رشتے ناتوں میں اگر وہ نہ بندھے تو شخصیت میں کمی رہ گئی اور تجربے میں ایک آنچ کی کسر، ہومر، شیکسپیئر اور ٹولسٹوئے بھی ادھورے نظر آنے چاہئیں کیونکہ ان میں سے کوئی بھی بیوی یا ماں نہیں بنا۔ شیکسپیئر نے کلیوپیٹرا اور ٹالسٹوئے نے نتاشا اور آننا کی تخلیق عورت ہونے کے تجربے سے گزرے بغیر کیسے کرلی؟ جیمز جوئس نے مولی بلوم کے کردار میں اور خصوصاً اس کی آخری خود کلامی میں، عورت ذات کی تمام سپردگی کیوں کر سمولی؟ جوئی کی بھی تو شخصیت ادھوری رہ گئی ہوگی۔ مرزا رسوا نے امراؤ جان ادا کا کردار کیسے سوچ لیا، طوائف ہونا تو دور کی بات ہے، وہ تو عورت بھی نہیں تھے۔ پروست کی شخصیت کے بارے میں کیا حکم ہے؟ ہم جنس پرست ہونے کے ناتے وہ تو دوسرے مردوں جیسا بھی نہیں تھا۔ اس کے جنسی رجحان کے واضح اثر کے باوجود اس کے ناول کی عظمت میں تو کوئی کمی نہیں رہ گئی۔ مندرجہ بالا اقتباس میں شمیم احمد نے جن انسانی تعلقات کا ذکر کیا ہے، ان سے تو میراجی بھی مبرا ہی رہے۔ مگر ان کے ''پورے آدمی'' ہونے کی شہادت سلیم احمد کے مشہور مضمون سے مل چکی ہے۔

بات یہ ہے کہ ایسی صورتوں میں کلیہ بازی نہیں چل سکتی۔ کس ادیب نے اپنی زندگی میں کیا کیا اور کیا نہیں، اس سے ایک سطحی اور محدود قسم کی واقفیت عامہ تو پیدا ہوسکتی ہے مگر یہ

معلومات، ادبی نکتہ آفرینی اور فنی تفہیم کا نعم البدل نہیں بن سکتیں۔ ستم یہ ہے کہ ہمارے ناقدین کرام یہ گندم نما جو فروشی برابر کیے جا رہے ہیں۔ افسانہ سازی کا کام خاتون کر رہی ہو یا مرد، اس کی نجی زندگی کی ایسی تمام تفصیلات لازمی نہیں کہ اس کے ادبی مطالعے میں معاون ثابت ہوں۔۔ بلکہ بعض صورتوں میں تو یہ تفصیلات رکاوٹ بن جاتی ہیں کہ ناقد پھر ان کی تاویلات میں الجھ کر رہ جاتا ہے۔ تجربے سے تحریر تک تخلیقی سفر کا ایک پورا بعد (dimension) ایسا ہے جو شمیم احمد کے وہم و گمان میں نہیں آتا اور اس لیے نہیں آتا کہ وہ افسانہ نگار کی سوانحی تفاصیل کے اسیر ہیں۔ کسی بھی ادیب کی سوانح کو اس کی تحریروں کی تفہیم پر منطبق کرنے سے پہلے انہیں ساں بیو (Saint-Beauve) کے انجام سے سبق حاصل کر لینا چاہیے تھا۔ ساں بیو کا تنقیدی فلسفہ یہ تھا کہ ''ادب میرے واسطے باقی ماندہ شخص اور اس کی تنظیم (organization) سے علاحدہ نہیں ہو سکتا۔'' اس نظریے کا بالواسطہ یا بلاواسطہ ہمارے ترقی پسندوں پر تو گہرا اثر پڑا ہے مگر یہ خیال سرایت کر کے ان نقادوں تک بھی پہنچ گیا ہے جنہیں ترقی پسندی سے کوئی علاقہ نہیں۔ ساں بیو کا نظریہ بہ ظاہر بہت مفید معلوم ہوتا ہے مگر اس میں جو سب سے بڑا نقص ہے اس کی نشان دہی پروست نے کی ہے۔ پروست کا ادھورا اور پس از مرگ شائع ہونے والا طویل مقالہ ''ساں بیو کی تردید میں'' (Countre Sainte Beauve) مجھے اس صدی میں افسانوی ادب کی تنقید پر لکھی جانے والی اہم ترین دستاویزات میں سے ایک معلوم ہوتا ہے۔ غالباً اس لیے بھی کہ اس مقالے کو لکھتے لکھتے، پروست اپنے حاصل زندگی ناول کے نقطہ آغاز تک پہنچ گیا اور اس طرح تنقید نے افسانے کو انگیخت بھی کیا، اس سے آمیخت بھی ہوئی اور اس کا پیش خیمہ بھی ثابت ہوئی۔.....تنقید کی افادیت اور فریضہ اس سے بڑھ کر کیا ہو سکتا ہے؟ ساں بیو کے طریق کار پر پروست کے اعتراضات کی بنیاد یہ تھی کہ سوانح کی بھرمار اس عنصر کی گنجائش نہیں چھوڑتی جسے اس نے Moi Profound کا نام دیا اور یہ شخصیت کی گہرائی یا ذات عمیق وہ تخلیقی روح ہے جو باطن کی پہنائیوں سے ابھر کر آتی ہے۔ پروست کے لیے تقلیب (transformation) کا وہ عمل بنیادی حیثیت رکھتا تھا جس کی مدد سے ادیب اپنے تجربے کو ''ادب عالیہ'' میں ڈھال دیتا ہے اور جس عمل کی تکمیل کے لیے تخیل، جودتِ طبع، مزاج اور اسلوب سبھی ضروری ہیں۔ اس عمل کے مراحل اور نتائج سے دلچسپی نہ ساں بیو کو تھی، نہ اس کی گنجائش شمیم احمد کے ہاں نکلتی ہے کیوں کہ وہ ادبی تحریروں کو ان کے مصنف کی سوانحی معلومات سے تقسیم کر کے اس اکہرے خیال کا شکار

ہو گئے ہیں جسے پروست کی اصطلاح میں ''سوانح مغالطہ'' کہا جاسکتا ہے۔ چنانچہ پورے مضمون میں قرۃ العین حیدر کے ناولوں کے امتیازی وصف یا اہم تر نقائص نہ تو سامنے آتے ہیں، نہ ان کی تفہیم کے لیے کوئی بنیاد فراہم کرتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے بارے میں لکھا جانے والا ایک اہم مضمون ''آخر شب کے ہم سفر'' پر وارث علوی کا تجزیہ ہے۔ وارث علوی نے منٹو کے افسانوں ''بابو گوپی ناتھ''، ''بو'' اور ''ہتک'' پر جس انداز میں تجزیہ کیا ہے، اسے اردو تنقید میں ایک نئی خود آگہی سمجھا جانا چاہیے کہ مختصر افسانے کی ہیئت انسانی وجود کی گہری الم ناکی کو کس طرح سمیٹ لیتی ہے اور ایک فرد کی تقدیر کے اتار چڑھاؤ میں پوری انسانی صورت حال (human predicament) کیسے جھلکنے لگتی ہے۔ منٹو پر ان مضامین کی بصیرت اور دانائی قرۃ العین حیدر پر اس مضمون تک آتے آتے diffuse ہوگئی ہے۔ یہاں قرۃ العین حیدر کے فنی رویے اور انداز نظر کے بارے میں بعض اہم اور مفید insights ملتی ہیں خصوصاً ان کے فن کے کم زور پہلوؤں کی خوب اچھی طرح نشان دہی کی گئی ہے مگر ساتھ ہی ساتھ ایسے نتائج اور بیانات بھی ملتے ہیں جو کسی طرح قابل قبول نہیں معلوم ہوتے ہیں۔

اس سے بھی زیادہ مشکل یہ بات ہے کہ ان فنی نقائص کے اسباب بعض ایسے رویوں میں تلاش کیے گئے ہیں جن کا تعلق مصنفہ کی ذاتی زندگی سے ہے: جنس سے احتراز، کرداروں کا ایک مخصوص طبقے سے تعلق اور ''براہ راست زندگی'' (جو کچھ بھی وہ ہوتی ہے) کے بجائے کالج اور کتاب سے ذہنی تربیت حاصل کرنا، یہ ساری چیزیں مل کر ان کے ناولوں کی کم زوریوں کو جنم دیتی ہیں۔ وارث علوی نے اسی مضمون میں یہ بھی لکھا ہے کہ ''مس حیدر کے یہاں فن کار پر عورت غالب آگئی ہے'' (جناب شمیم احمد کی توجہ کے لیے!) وارث علوی نے یہ نتیجہ بھی اخذ کیا ہے کہ ''ان کا ذہن ناول کے ڈسپلن کو قبول نہیں کرتا'' اور حقیقت تو یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر ناول نگار سے زیادہ رومان نگار اور داستان طراز ہیں۔'' وارث علوی ہمیں یہ نہیں بتاتے کہ رومان نگار اور داستان طراز، ناول نگار سے کم تر یا مختلف کیوں ہے اور اگر کوئی مصنف داستان طراز ہے تو اس سے کیا کسر شان میں آئی؟ ناول کے برخلاف رومان یا داستان کے بارے میں نقادوں میں بارہا تعصب پایا جاتا ہے جب کہ ہنری جیمز کے نزدیک رومان کا مطلب ہی ہے ''تجربے کی آزادی'' (Experience Liberated)۔ مگر وارث علوی اس کے قائل نہیں معلوم ہوتے۔

افسانوی ادب پر ان کی تنقید کا نمایاں ترین وصف کھری حقیقت پسندی اور واقعیت نگاری پر ان کا مضبوط عقیدہ ہے۔ مگر بعض جگہ یہ راسخ الاعتقادی ان کی تنقید کو محدود بھی کر دیتی ہے۔ کرداروں سے حد سے بڑھا ہوا indentification، نثر میں رنگین پیوند (purple patches) بعض مقامات پر بالکل ہی میکانکی طریقے پر کہانی کو آگے بڑھانے پر انحصار......غرض قرۃ العین حیدر کی اہم خامیوں کی نشان دہی وارث علوی نے کردی ہے۔ مگر وہ یہ نہیں بتا سکتے کہ ان سب خامیوں کے باوجود وہ اتنی اہم ادیبہ اور اس قدر towering ادبی شخصیت کیوں ہیں؟ یہ معلوم ہونا اس لیے بھی ضروری ہے کہ ان کی خوبیاں اور خامیاں ایک دوسرے سے کس طرح رلی ملی ہیں کہ بعض اوقات انہیں الگ الگ نہیں کیا جاسکتا۔

یہ مسئلہ مجھے بالکل فروعی نوعیت کا معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کی ان کتابوں کو ناول کہا جاسکتا ہے کہ نہیں۔ اسی سے ملتا جلتا اعتراض انتظار حسین کے ''بستی'' پر بھی کیا جا رہا ہے کہ اسے ناول نہیں کہا جاسکتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیوں نہیں کہا جاسکتا اور کس بنیاد پر نہیں کہا جاسکتا؟ وارث علوی نے ناول نگاری کے ڈسپلن کے حوالے سے جو بات کہی ہے اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ ان کے ذہن میں ناول کا بڑا پکا اور جامد تصور ہے جو ایک مخصوص طرح کے واقعیت پسند انداز پر مبنی ہے۔ ناول کی صنف نے اپنی لچک اور سمائی کا بارہا مظاہرہ کیا ہے۔ رابرٹ میوزل کا چہار جلدی ''صفات سے عاری انسان'' ہو یا میخائل بلگا کوف کا ''دی ماسٹر اینڈ مارگریٹا''...... یہ انکشاف انگیز اور بصیرت افروز کتابیں ناول کے بارے میں مروجہ تصورات کو بدل کر رکھ دیتی ہیں۔ میلان کنڈیرا ناول کی اس کشادگی سے فائدہ اٹھا کر ہر طرح کی تخلیقی آزادی کو بروئے کار لاتا ہے۔ تاریخی واقعات پر اپنے رواں تبصرے سے لے کر باقاعدہ مقالے کو بھی اس نے ناول کا حصہ بنادیا ہے۔ ناول کے فارم کا یہی تو امتیازی وصف ہے کہ وہ اپنے لکھنے والے کی ضرورت اور بساط کے ساتھ روپ بدلتا ہے، شکل اختیار کرتا ہے۔ جو آزادی اور گنجائش خود صنف کے اپنے اندر موجود ہے کیا ناقدین کرام اس کی اجازت بھی اردو کے ادیبوں کو نہیں دیں گے؟ داستان طرازی ہو یا رومان نگاری، یہ سارے انداز ناول کی بے پناہ وسعت کے اندر سما جاتے ہیں۔ ان دو اسالیب سے دلچسپی کی بنیاد پر کسی کو بھی ناول نگاری سے ٹاٹ باہر نہیں کیا جاسکتا۔ یہاں بھی دراصل وہی گڑبڑ چل رہی ہے جو اس مشہور لیکن مجہول سوال میں ہے کہ قرۃ العین حیدر نے شعور کی رو کا درست استعمال کیا کہ نہیں؟ (سوال وارث علوی کو بھی

پریشان کرتا ہے) پروفیسر عبدالسلام نے بیسویں صدی کے اردو ناول پر اپنی ضخیم کتاب میں شعور کی رو کی تمام definition جو انھوں نے انگریزی کتابوں میں پڑھیں، نقل کر دی ہیں اور اس کے بعد بزعم خویش ثابت کر دیا ہے کہ چوں کہ مصنفہ نے ان بندھی ٹکی، درسی کتابوں والی تعریف کی پروا نہیں کی اس لیے وہ شعور کی رو سے بے بہرہ ہیں۔ پروفیسر صاحب کے ذہن میں یہ امکان نہیں آتا کہ کوئی بھی تکنیک strait jacker نہیں ہوتی کہ اس کے اندر بندھ کر مصنف ہاتھ پاؤں نہ ہلا سکے، بس کھونٹی پر ساکت لٹکا رہے بلکہ تخلیقی مصنف تکنیک کو اپنے مقاصد کے تابع لا کر اسے ڈھال سکتا ہے۔ تنقید کی طرح ناول کی صنف ہم نے مغرب سے حاصل ضرور کی ہے مگر کوئی وجہ نہیں کہ ہم اسے اپنے انداز میں نہ برت سکیں۔ مشکل یہ ہے کہ ہمارے بیش تر نقاد اصول، نمونے اور مثالیں مغرب کی درسی کتابوں سے حاصل کرتے ہیں اور ان اصولوں کو جوں کا توں اردو کے ادیبوں پر منطبق کرنا چاہتے ہیں۔ یہ الگ بات ہے کہ یہ چادر جسم کو پوری طرح سے نہیں ڈھانکتی، سر کو ڈھکو تو پیر کھل جاتے ہیں اور پیر ڈھکو تو سر۔ پھر نقاد طیش میں آ کر اس چادر سے باہر نظر آنے والے تمام حصوں کو کاٹ ڈالنے کے درپے ہو جاتے ہیں۔ آ کر رہے نہ بڑقصاب! نفسیاتی کردار نگاری اور پلاٹ جیسے روایتی لوازمات قرۃ العین حیدر کے فن کو گرفت میں لانے میں زیادہ مددگار ثابت نہیں ہوتے...... بالکل جس طرح انتظار حسین کے فن کو سمجھنے کے لیے ناکافی ثابت ہوتے ہیں۔ بورخیس نے بھی جان بوجھ کر نفسیاتی کردار نگاری سے احتراز کیا ہے اور پھر جدید افسانہ ایسی کردار نگاری سے بہت آگے جا چکا ہے۔ نفسیاتی کردار نگاری قرۃ العین حیدر کے فن کے لیے foriegn ہے۔ ''سیتا ہرن'' کی مرکزی کردار جس ابتلا میں گرفتار ہے اس میں وہ یقینی طور پر نفسیاتی الجھنوں کا شکار بھی ہے لیکن قرۃ العین حیدر نے کہیں بھی اس کی واردات کو محض نفسیاتی بنا کر پیش نہیں کیا۔ اگر سیتا صرف مرضیات جنسی یا نفسیاتی Complexes کی تصویر ہوتی تو اس میں وہ المیہ شان نہ پیدا ہوتی جو اس کا خاصہ ہے۔

قرۃ العین حیدر کی فنی تفہیم کے معیارات کہیں باہر تلاش کرنے کے بجائے ان کے ناولوں، افسانوں ہی میں تلاش کیے جانے چاہئیں۔ ناول کے ڈسپلن کی پابندی، پلاٹ، کردار وغیرہ وغیرہ کے محدود تصورات کے ساتھ ہم زیادہ دور تک نہیں چل سکتے۔ دید و دریافت کے لائق تو یہ بات ہے کہ تاریخ اور تہذیبی عمل کے بارے میں قرۃ العین حیدر کا کیا رویہ کس طرح ناول کے واقعاتی عمل سے پھوٹتا ہے اور اس ہم رشتگی کو ایک سیر بین (Klaeidoscope) کی

طرح دکھانے کے لیے وہ ناول کے صنفی تقاضوں یعنی واقعاتی عمل، کرداروں کا باہمی تفاعل، وقت کی پراسراریت وغیرہم کو مناسب پیرایے میں کیسے ڈھالتی ہیں۔ یہ تمام عناصر جس طرح ہم آہنگ ہو کر ایک سلسلے میں بندھتے ہیں، یہی قرۃ العین حیدر کا مابہ الامتیاز ہے اور اس تک پہنچنے میں نہ شمیم احمد مدد کرتے ہیں نہ وارث علوی۔ ایسے طلسمات کی تسخیر کے لیے نقادوں کی عطا کردہ لوحیں سیاہ پڑ جاتی ہیں۔

ناول کی صنفی ہیئت ہی نہیں بلکہ اس کا مواد یعنی مصنفہ کے موضوعات اور ان کے فنی اظہار کے بارے میں شمیم احمد اور وارث علوی نے جو اعتراضات کیے ہیں، وہ تخلیقی تجربے کے اکھرے تصور پر مبنی معلوم ہوتے ہیں۔ وارث علوی کو اعتراض ہے کہ قرۃ العین حیدر کے تجربات محدود ہیں۔ درس گاہوں اور کتابوں سے زیادہ متاثر ہیں اور bussiness of living سے کم۔ یہی اعتراض زیادہ بھونڈے پن کے ساتھ شمیم احمد نے بھی کیا ہے کہ فلاں فلاں معاملات سے ان کی ''دور کی آشنائی'' انھیں ''انسانی فطرت، حقیقت اور تجربوں کے کیسے کیسے عوامل سے دور رکھتی ہے'' ان اعتراضات کی تہ میں تجربے کا بہت ہی سکڑا ہوا سا تصور کارفرما ہے۔ فاضل ناقدین کا بنیادی مفروضہ یہ ہے کہ افسانے کی اساس لکھنے والے کا تجربہ ہوتا ہے اور وہ تجربہ کا راز حیات میں اترنے کے بعد اس پر جو کچھ بیتتا ہے اس کے سوا کچھ نہیں۔ یہ مفروضات ناول نگار کو ایک گائے بنا کر رکھ دیتا ہے کہ اس نے تجربات کی ہری بھری گھاس جس قدر کھائی، اس کا سب دودھ بن گیا اور نقاد نے آن کر دوہ لیا اور یہ کہ ناول نگار کے لیے لازم ہے کہ وہ ان تمام تجربات سے خود گزرے۔ پھر ذہن کے کاٹھ گودام میں ذخیرہ کرلے اور ناول میں حسب ضرورت، مناسب مقامات پر تجربوں کا یہ بوجھ اتار کر ڈھیریاں لگاتا جائے۔ نقاد سونٹا لیے کھڑے ہیں کہ کوئی ڈھیری کم نہ رہ جائے، افسانہ نگار ''تجربے'' میں ڈنڈی نہ مار جائے۔ ورنہ مارے اعتراضات کے برا حال کر دیں گے کہ قرۃ العین حیدر کے ہاں عورت کے فلاں فلاں تجربات کم ہیں اس لیے ان کا ناول ادھورا رہ گیا یا قرۃ العین حیدر کے ہاں نچلے طبقے کے تجربات نہیں ہیں اس لیے ان کا دائرہ اثر محدود رہ گیا۔ ناول نگار کے تجربے اتنے سادہ اور سہل الحصول نہیں ہوتے۔ ٹولسٹوئے جیسا بوقلموں اور انسانی زندگی کے بیش از بیش پہلوؤں پر محیط ناول نگار ہی کیوں نہ ہو، ناول مختلف تجربات کی کھتونی یا قاموس نہیں ہوتا کہ آپ نے فہرست ملاحظہ کرلی اور اندراجات کی تعداد سے اس کے مکمل ہونے کا اطمینان کرلیا۔ ضروری نہیں کہ جذبات و تجربات

کی پوری سرگم ناول نگار کی دسترس میں ہو۔ یہ امر زیادہ توجہ طلب ہے کہ وہ تجربے کو کس طرح بروئے کار لاتا ہے، اس نے تجربے سے تخلیقی بصیرت تک پہنچنے کی نہج کیا اختیار کی ہے۔ آخری تجزیے میں یہی منہاج اہم ٹھہرتا ہے اور یہی ناول نگار کے فن کی کسوٹی ہے۔

ناول نگار سے اس مطالبے کے پیچھے کہ وہ تمام تجربات سے براہ راست واقف ہو اور ان سے ہو کر گزرا ہو، یہ خدشہ موجود ہے کہ اگر ناول نگار نے ایسا نہ کیا تو وہ ان کی ''نقل'' کیسے تیار کر سکے گا۔ ہماری تنقید ''مائمسس'' (Mimesis) کے تصور سے اس قدر متاثر چلی آرہی ہے کہ وہ افسانے کو تمام و کمال کسی واقعے کے نقل اور وہ بھی نقل بہ مطابق اصل سمجھنے پر اصرار کرتی ہے۔ حالانکہ مائمسس پر اپنی معرکتہ الآرا کتاب میں ایرخ اوؤرباخ نے حقیقت کی عکاسی کے بیسیوں اسالیب کی نشان دہی کی ہے جو مغربی ادب میں جاری وساری ہیں۔ حقیقت کی نقل اتارنے کا یونانی اسلوب ان میں سے ایک ہے اور اسے مصنف نے انجیل کے حکائی انداز سے مختلف ثابت کیا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے بھی اور انتظار حسین نے بھی اپنے اپنے طور پر انجیلی صحائف کے اسلوب سے استفادہ کیا ہے۔ اسلوب کے ساتھ ساتھ یہ حکائی انداز بھی ان پر اثر انداز ہوا ہوگا کہ مشرق کی روایات قصہ گوئی اور افسانہ سازی کا حصہ ہے۔ ہومر کے اسلوب میں اوؤرباخ کو خیال واحساس کا مکمل اظہار نظر آتا ہے اور زمان و مکان واضح ہیں جب کہ عہد نامہ عتیق کے اسلوب میں صرف ان ہی واقعات کو ابھارا گیا ہے جو بیانیے کے لیے لازم ہیں، باقی سب کو مبہم چھوڑ دیا گیا ہے، زمان و مکان تشریح کے محتاج ہیں، خیال واحساس کا اظہار نہیں ہوتا اور ان کا اندازہ خاموشی کے وقفوں اور بے ربط مکالموں سے لگانا پڑتا ہے۔ یہ بیانیہ اسلوب عقیدے کی طرح ہماری روایت میں کارفرما رہا ہے اور اس کا اثر براہِ راست قرۃ العین حیدر پر نہ پڑتا تو اور کس پر پڑتا؟

ہمارے نقاد اب تک افسانے کو سیدھی سبھاؤ تیار کردہ ایک نقل سمجھتے ہیں۔ سریندر پرکاش اور بلراج مین را جیسے جدت طراز افسانہ نگاروں کے بعد اب افسانہ محض نقل واقعہ نہیں، بہ ذات خود امر واقعہ ہے۔ جدید افسانے میں یہ امکان قرۃ العین حیدر ایسے پیش رووں کی بہ دولت ہی آیا ہے کہ انھوں نے زمان و مکان کی linearity سے آزاد ہو کر بیانیہ خلق کیا۔ اب یہ نقادوں کو کون بتائے کہ یہ انھوں نے کون سی درس گاہ سے سیکھا۔ اس کا تجربہ کہاں سے اور آخر کیسے حاصل کیا اور اس کی خبر نقادوں کو کیوں نہ ہوئی۔

پہلے سے موجود حقیقت یا واقعیت کا یک رخا، سپاٹ چربہ اتار لینا، افسانہ ساز کی ایک اور بہت اہم قوت کی نفی کر دیتا ہے اور وہ ہے قوت متخیلہ۔ اسی وقت کے سہارے وہ نہ صرف تجربے کی کمی کو پورا کر سکتا ہے بلکہ ان مراحل سے گزر سکتا ہے جن سے وہ فی الواقع نہیں گزرا اور نادیدہ بلکہ نا آفریدہ جہانوں کی سیر کر سکتا ہے، اپنے اس عمل میں پڑھنے والوں کو بھی شریک کر سکتا ہے۔ ''طلسم ہوش ربا'' میں روزمرہ زندگی کی بے شمار تفصیلات در آئی ہیں لیکن طلسم کی اپنی ساخت اور داستانوی عمل تمام تر تخیل ہے اور داستان گویوں کے ذہن کی اختراع۔ ''طلسم ہوش ربا'' کا تو سارا کمال ہی اس کے زور تخیل کا مرہون منت ہے لیکن ایمل زولا کے سے کڑے واقعیت پسند کے ہاں ناولوں کے سلسلے Rougon Macquart میں افسانوی تعمیر کا جو پورا ایک انداز ہے جس کے تحت بے شمار کردار، ان کے آپس کے رشتے ناتے، بناؤ بگاڑ، زندگی اور موت، معاشرے کا پورا عمل، وہ صرف مشاہدے کا مرہون منت نہیں بلکہ اس میں بھی ناول نگار کی قوت متخیلہ کام آتی ہے اور یہی قوت اس کے تجربے کو مکمل کرتی ہے۔

زندگی کا مشاہدہ، خام مواد کی صورت میں تخیل کو مہمیز کرنے کے لیے بنیاد فراہم کرتا ہے۔ میرے بزرگ دوست عطا صدیقی صاحب کہتے ہیں کہ افسانہ نگار کو سب سے پہلے ''تلمیذ الٹرک'' ہونا چاہیے۔ بات تو ٹھیک ہے کہ ضرور ہونا چاہیے مگر اس کے سوا بھی ہونا چاہیے۔ ناول تو ناول، افسانہ بھی خالی مشاہدے کے زور پر نہیں چل سکتا۔ ناول نگار میں قوت ایجاد اور قوت تخیل نہ ہو تو مشاہدہ ادھورا ہے اور مشاہدہ ان ہی عناصر کے ساتھ آمیخت ہو کر تجربہ بنتا ہے۔ زندگی کے مختلف واقعات ایک مسلسل بوچھار کی طرح جسم و جاں پر گرتے رہتے ہیں مگر شعور سے گزرتے ہیں تبھی تجربہ بنتے ہیں۔ ناول نگار کا تجربہ بھی گویا ایک پراسرار کیمیائی عمل ہے۔ ہنری جیمز نے اپنی بیاضوں میں بارہا ایسے مختلف واقعات درج کیے ہیں جو اس نے اِدھر اُدھر سے سنے اور جو اس کے دھیان میں اٹکے رہ گئے، پھر بیج کی طرح اس کے تخیل میں اگے رہے اور ناول یا افسانے کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ وہ ان کو ننھے جرثومے (germs) کہا کرتا تھا۔ افسانہ نگار کے تجربے کی نوعیت کیا ہے اس کا سب سے اچھا بیان بھی ہنری جیمز کے ہاں ملتا ہے۔ 1884 میں، لکھے جانے والے مضمون ''دی آرٹ آف فکشن'' میں جیمز نے لکھا ہے......

(اس کی تحریر سے اقتباس کرنے سے پہلے میں اپنی کوتاہ قلمی کی معذرت کر لوں۔ میں نے یہاں مفہوم ہی درج کیا ہے، اسلوب کی جادوگری کے بھاری پتھر کو چوم کر چھوڑ دیا ہے۔ جیمز کا

ترجمہ کرنے کے لیے قرۃ العین حیدر کا قلم چاہیے۔)

یہ کہہ دینا بھی اتنا ہی عمدہ اور غیر فیصلہ کن ہے کہ تجربے کی بنیاد پر لکھنا چاہیے، نوخیز لکھنے والا اس سے یہ مطلب بھی نکال سکتا ہے کہ اس کا مذاق اڑایا جارہا ہے۔ کس قسم کے تجربے سے مراد ہے؟ وہ کہاں شروع اور کہاں ختم ہوتا ہے؟ تجربہ کبھی محدود نہیں ہوتا اور کبھی مکمل نہیں ہوتا۔ وہ تو ایک وسیع و عریض احساس ہے، ایک طرح کا بے حد بڑا مکڑی کا جالا جو شعور کے خانے میں ٹنگا ہوا ہے اور ہوا میں اڑتے ہوئے ہر ذرے کو اپنی گرفت میں لا رہا ہے۔ یہ تو ذہن کی آب و ہوا ہے اور جب ذہن تخیلاتی ہو تو وہ زندگی کی خفیف ترین لرزشیں بھی محسوس کر لیتا ہے، ہوا کی دھڑکنوں کو بھی انکشاف میں تبدیل کر لیتا ہے...... مجھے یاد ہے کہ ایک انگریز ناول نگار، جو نابغہ روزگار خاتون تھیں، مجھ سے کہنے لگیں کہ انہیں ایک قصے میں فرانسیسی پروٹسٹنٹ نوجوانوں کے طرز زندگی اور فطرت کا تاثر دینے کی کوشش پر بہت سراہا گیا۔ ان سے پوچھا گیا کہ انھوں نے اس گروہ کے بارے میں کہاں سے معلومات حاصل کیں اور انہیں مبارک باد دی گئی کہ انہیں یہ واقفیت حاصل کرنے کے مواقع ملے اور یہ مواقع محض اتنے تھے کہ ایک مرتبہ، پیرس میں، سیڑھیاں چڑھتے ہوئے ایک کھلے دروازے کے سامنے سے گزرنا ہوا کہ جہاں ایک پادری کے گھر میں چند پروٹسٹنٹ نوجوان کھانا ختم کر کے میز کے گرد بیٹھے ہوئے تھے۔ اس جھلک سے ایک تصویر بن گئی۔ یہ صرف ایک لمحے کے لیے سامنے آئی مگر یہ لمحہ "تجربہ" تھا۔ انھیں براہ راست اور شخصی تاثر حاصل ہوا اور انھوں نے اپنے اندازے سے نمونہ پورا کر دیا۔ انہیں معلوم تھا کہ نوجوانی کیا ہے اور پروٹسٹنٹ مذہب کیا ہے؟ انھیں یہ بھی سہولت حاصل تھی کہ یہ قریب سے دیکھنے کا موقع مل گیا تھا کہ فرانسیسی کس طرح رہتے ہیں؟ لہٰذا انھوں نے ان تصورات کو ایک ٹھوس پیکر میں تبدیل کر دیا اور حقیقت کی تخلیق کر دی۔ سب سے بڑھ کر یہ کہ ان کو وہ صلاحیت ودیعت ہوئی تھی جو کسی فن کار کے لیے جائے قیام یا سماجی مقام کے حادثے کے مقابلے میں زیادہ بڑا طاقت کا سرچشمہ ہے۔ وہ قوت کہ نادیدہ میں سے دیکھی سنی چیزیں حاصل کر لے، چیزوں کے مضمرات کا اندازہ لگا لے، چاول سے دیگ اور ایک ٹکڑے سے سارے نقش و نگار کو پہچان لے، زندگی کو عمومی طور پر محسوس کرنے کی وہ حالت کہ آپ اس کے کسی مخصوص گوشے کو سمجھنے کی جانب گامزن ہوں...... صلاحیتوں کے اس اجتماع کے بارے میں قریب قریب کہہ سکتے ہیں کہ اس سے تجربہ بنتا ہے......

ہنری جیمز نے جس عنصر کو جرثومہ کہا ہے وہ کس طرح بارآور ہوتا ہے اور مشاہدے میں تخیل کی آمیزش سے اس تجربے کا دائرہ کیسے مکمل ہوتا ہے جو تخلیق میں ڈھل جاتا ہے اس کی مثال قرۃ العین حیدر نے بھی پیش کی ہے۔ ''کار جہاں دراز ہے'' کی دوسری جلد میں ایک جگہ لکھا ہے:

> ''چند برس بعد جب میں نے ''آگ کا دریا'' لکھنا شروع کیا، آخری عہد کی چمپا باجی کی تخلیق کرتے ہوئے اجو باجی کی اس شخصیت کو سامنے رکھا۔ اور پیرس میں ایک ہندوستانی لڑکی ملی جس کے پیچیدہ کردار نے ''سیتا ہرن'' کی ہیروئن کی تخلیق میں اعانت کی۔
>
> جنرل ایجوکیشن۔''

افسانے میں تجربہ، اس طرح تخلیق بنتا ہے۔ آخری فقرے میں (غالباً دانستہ طور پر) قرۃ العین حیدر نے اپنے نقادوں کی ایک اہم ضرورت کی نشان دہی کر دی ہے۔

تصورِ زماں اور فلسفۂ مظہریات

(بحوالۂ ہسرل)

بیسویں صدی کے یورپی فلسفے کی تاریخ میں ایک عام نقطۂ نظر جو پایا جاتا ہے وہ یہ ہے کہ مغربی فکری تمدن میں اس صدی کے دوران 'تاریخیت' (Historicism) ... اور 'اضافیت' (Relativism)* کا فکری رجحان ضرورت سے زیادہ بڑھتا جارہا ہے۔ چناں چہ اس صدی کے آغاز میں ہی جرمن فلسفی ایڈمنڈ ہسرل اس شدت پسندانہ فکری صورتِ حال سے فکری الجھنوں کا شکار ہوگیا اور اس شدت پسندانہ فکری صورتِ حال کے حل کے لیے سرگرمِ عمل ہوگیا... اور بالآخر یہ فلسفی اپنی اس جستجو میں بڑی حد تک کامیاب بھی رہا۔ لہٰذا ہسرل نے دنیائے علم و دانش کے سامنے ایک ایسا مظہریاتی طریقۂ فکر پیش کیا جس کے تحت فلسفے کو اُس کے اتمام و اختتام تک پہنچائے جانے کے علاوہ فلسفیانہ صداقتوں کو غیر متنازع قرار دیے جانے کی خاطر خواہ اور وافر ضمانت فراہم کیے جانے کا امکان واقعی پیدا ہوسکے۔ مظہریات (Phenomenology) سے اس فلسفی کی مراد ایک ایسے راست تجربی عمل سے تھی جس تجربیت عمل کے دوران 'اشیائے عالم' (Things) خود کو ہمارے سامنے لے آتی ہیں... اور پھر ان اشیا سے متعلق ہمارا تجربہ ان اشیا سے متعلق جو توصیفی تفصیل ہمیں فراہم کرتا ہے، اس توصیفی تفصیل (description) کے جوہر یا نچوڑ (essence) سے ہمیں کما حقہ روشناس کرانا اس مظہریاتی فکری طریق کا اصل وظیفۂ فکری ہے۔ ہسرل کی پیش کردہ اس مظہریاتی فکری تحریک کا 'اصل الاصول' جس کی حیثیت ایک 'فکری نعرے' (intellectual slogan) یا ایک 'فکری احتجاج' کی ہوگئی، ہسرل کی فکر کا یہی بنیادی اصول اس کی پوری فکر کی عمارت کا 'سنگِ بنیاد' ثابت ہوا... اس فکری تحریک کا 'اصل الاصول'

*Relativism اضافیت: یہ نظریہ کہ انسانی علم صرف اشیا کی باہمی نسبتوں تک ہی محدود ہے۔ (راقم الحروف)

مندرجہ ذیل ہے:

''اشیا جیسی کہ وہ ہیں... ان کی طرف لوٹ جاؤ یا 'اشیائے کماہیہ' سے رجوع کرو۔
("Back to the things... themeselves)

ہسرل نے اپنا یہ 'فکری نعرہ' اس لیے دیا کہ مظہریاتی فکر، تمام تر 'مابعد الطبیعیاتی تشکیلات' یا 'ایقانات' (Metaphysical Constructs or Beliefs) کو 'دروںِ قوسین' (brackets) رکھتی ہے یا یوں کہہ لیجیے کہ یہ ان ایقانات و تشکیلات کو معطل کر کے، اشیا جیسی کہ 'وہ ہیں' (اشیائے کماہیہ)، انھیں اسی طور پر زیرِ غور لاتی ہے۔ گویا مظہریاتی فکری عمل، ہمیں صرف ان ہی اشیا کو دکھاتا ہے جو ہمارے راست تجربی عمل کے دوران ابھر کر ہمارے سامنے آتی ہیں۔ اس فکر کے تحت جو بھی نتائج سامنے آتے ہیں وہ تمام تر ممکنہ شکوک و شبہات سے مادرا (پاک) یا اپنی نوعیت میں بدیہی و مسلم (apodictic) ہوتے ہیں۔

ہسرل کی فکری مساعی ان دنوں اپنے شباب پر تھی اور اسی زمانے میں اس کا ایک شاگرد رشید مارٹن ہائیڈیگر جو ابھی نوجوان تھا اور فکری دنیا پر اس کی فکر کے اثرات ابھی اس قدر غالب نہ تھے، تاہم اس کی فکر بتدریج اپنی پیش رفت میں زور پکڑتی جا رہی تھی۔ چنانچہ اس نوجوان فلسفی نے اپنے استاد ہسرل کی مظہریاتی فکر پر سوال قائم کیے اور یہ پوچھا کہ آیا ہسرل کے فکری منصوبوں میں اس قدر جان ہے کہ وہ آئندہ آنے والے زمانوں میں اپنا کوئی فکری و علمی منصب و مرتبہ حاصل کر سکے۔ گویا ہائیڈیگر کی فکر میں ایک نیا اور تازہ تشریحی موڑ، اس کے اسی سوال سے پیدا ہوا... لہٰذا ہائیڈیگر کے اسی فکری رخ کو اس کی فکر کا سب سے توانا عنصر خیال کیا جاتا ہے اور اسی فکری توانا عنصر کی بنیاد پر ہائیڈیگر کی 'ہرمیاتی وجودیات' (Hermeneutic Ontology) کی پوری عمارت استوار ہوئی ہے... ہائیڈیگر نے اپنی ہرمیاتی وجودیاتی فکر کی اساس پر ہی انسانی تجربے کی اس تکلیف دہ صورتِ حال کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے، جس کے تحت انسانی حیات کا ہر لحہ 'حواسِ خمسہ' کا پابند ہوتا ہے، جس پر تاریخی ثقافت و تمدن کا دبیز رنگ ہمیشہ چڑھا ہوا ہوتا ہے... اور انسانی زندگی بے کم و کاست تحدیدیت، دنیاویت، دنیا یا معاملاتیت حال'' (Finitude, Worldliness) کے زیرِ اثر ہر گاہ و ہر جا گزر بسر کے مراحل سے گزرتی رہتی ہے اس لیے لازم یہ ہے کہ انسانی حیات کو حالات و واقعات کی تشویش ناک صورتِ حال کے تناظر میں رکھ کر ہی دیکھنا اور پرکھنا چاہیے۔ گویا 'انسانی لحہ' اپنے حالات میں گھرا ہوا ایک 'وجود وہاں

موجود' یا 'دازائن' ہے۔تشویش کے اس عالمِ بےکراں سے کبھی مفر ممکن ہی نہیں... غرض یہ کہ ہائیڈیگر کے اسی فکری رخ نے اس کے فکری نظام کو وقعت اور اہمیت بخشی ہے۔ بالآخر فلسفیانہ فکر کی یہی کہانی جب عصرِ حاضر کے پس ساختیاتی اور پس جدیدیتی مفکرین تک آ پہنچی تو پھر ان مفکرین نے اس فکری رجحان میں مابعدالطبیعیات کے لیے موجود ایک طرح کا 'ایسا Nostalgia for Megaphysics بھی دریافت کرلیا جو 'دنیاویتِ دنیا'، تحدیدیت اور تاریخ (Worldliness Finitude, Hisotyr) جیسے ہائیڈیگر کے تصوراتِ فکری میں سرایت کیے ہوئے تھا۔ چنانچہ فرانسیسی مفکر ژاک دریدا نے بہ طورِ خاص اس جانب اشارہ کیا... اور یہ کہا کہ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ہائیڈیگر اب بھی 'اصلیت' اور 'میزان بندی' (Essentialism, Totalization) جیسے دو جڑواں تصورات، جن کا تعلق 'موجودگی کی مابعدالطبیعیات' (Metaphysics of Presence) سے ہے، وہ ان تصورات کے نرغے میں پھنسا ہوا ہے لہٰذا اس کی ہرمینیاتی دسترس فکر کو سرے سے ہی خارج از بحث قرار دے دیا جانا چاہیے۔ چناں چہ اس فکری صورتِ حال کی شدت کے پیشِ نظر یہ قیاس کیا جانے لگا کہ ہائیڈیگر کی 'وجودیاتی ہرمینیات' کا فکری تصور، ہسرل کی 'مظہریات' کو زیرِدام لانے میں کامیاب ہوگیا لیکن اگر ہائیڈیگر کی ابتدائی دور کی فکری تحریروں کو بنظرِ غائر دیکھا جائے تو ان سے ہمیں یہی عندیہ ملتا ہے کہ اس فلسفیانہ رجحان کی اصل کہانی تک پہنچنا اب اتنا آسان بھی نہیں... چنانچہ ہانس جارج گیڈامر * اور پال ریکوائر ** جیسے دو جرمن اور فرانسیسی مفکرین نے بھی اپنی فلسفیانہ فکر کی بنیاد ہائیڈیگر کی ہرمینیاتی فکر پر ہی استوار کی اور یہ واضح کردیا کہ خود ان کی فلسفیانہ فکر بھی ہرمینیاتی فکر کی مرہونِ منت ہے۔ ہائیڈیگر وہ مفکر ہے کہ جس کے بارے میں یہ خیال کیا جاتا ہے کہ اس کا اپنے استاد ہسرل سے فکری سطح پر تنازعہ تھا، خود ہائیڈیگر نے بھی اپنے ہرمینیاتی فکری نظام کو تشکیل کے لیے ہسرل کے تصورِ زماں کو ہی بہ طورِ اساس برتا ہے۔ ہائیڈیگر کی ہرمینیاتی فکر کئی اعتبار سے نہ صرف یہ کہ ہسرل کے تصورِ زماں کے متوازی چلتی نظر آتی ہے بلکہ اس نے بھی اسی مظہریاتی طریقۂ کار سے استفادہ کیا جو ہسرل نے ایجاد کیا اور اپنی فکری عمارت کا اسی طریقۂ کار کو سنگِ بنیاد بنایا۔ ہسرل کے مظہریاتی تصورِ زماں کی اہمیت و وقعت کا اندازہ اس

---

* Hans-Georg Gadamer ۔ جرمن فلسفی (1900.AD) ہائیڈیگر کا شاگرد اور جدید ہرمینیات کا بانی

** Paul Ricoeur ۔ فرانسیسی فلسفی (1913. AD) علامتی صورتوں کا نظریہ ساز

ایک بات سے بہ خوبی لگایا جا سکتا ہے کہ عصرِ حاضر کی یورپی فکر میں بھی اس کا چرچا بڑی شد و مد سے ہو رہا ہے۔ چناں چہ ہم جانتے ہیں کہ فرانسیسی مفکر ژاک دریدا نے 'موجودگی کی مابعد الطبیعیات' کے فکری تصور پر جو انتقاد پیش کیا ہے (اور یہ کہ جس کو بڑی شہرت حاصل ہوئی)، دریدا نے اس فکر کو رد کرنے کے لیے جو فکری استدلال کیا ہے اس کے لیے بھی اُس نے ہسرل کے 'زمانیت' (Temporality) کے فکری تصور کو ہی بنیاد بنایا ہے۔ ہسرل اور ہائیڈیگر کی فکر کے مابین موجود اختلافات کی صورتِ حال بہت نمایاں ہے لیکن اگر یہ نہ جان سکیں کہ ان فلاسفہ کی فکر میں موجود اختلاف کی صورتِ حال اپنی نوعیت میں کیسی اور کس حد تک ہے تو پھر ہم یہ بھی نہ جان سکیں گے کہ ہائیڈیگر کے فکری نظام کی بنیادی تشکیل میں ہسرل کی فکری نہج کس حد تک اثر انداز ہوئی ہے اور صرف اتنا ہی نہیں بلکہ ہمارے لیے یہ جان لینا بھی ممکن نہ ہو سکے گا کہ ہائیڈیگر کا وہ فکری منصوبہ جو اس نے اپنی تصنیف 'وجود و زماں' (Being and Time) میں پیش کیا ہے اس فکری منصوبے کی قطعی نوعیت کیا ہے اور ساتھ ہی یہ بھی کہ اگر ہائیڈیگر اپنی کتاب 'وجود و زماں' مکمل کرنے میں ناکام رہ گیا تو آخر اس کو اس کی تکمیل میں کیا کچھ فکری قباحتیں درپیش رہی ہوں گی۔

اب ہم اس اجمالی تمہیدی بیان کے بعد اپنے اصل موضوع، یعنی تصورِ زماں کی طرف آتے ہیں۔

ہائیڈیگر نے اپنی تصنیف 'وجود و زماں' میں اپنا جو فکری منصوبہ پیش کیا ہے اس فکری منصوبے کے تحت 'وجود' کو 'زمان' کے ساتھ مربوط کیے جانے کی مستحسن سعی کی گئی ہے اور یقیناً یہی اس مشہورِ زمانہ کتاب کا بنیادی موضوع ہے۔ وجود و زمان کے ارتباط کی اس کامیاب کوشش میں ہائیڈیگر نے ہسرل کے 'مظہریاتی تصورِ زماں' کو ہی بہ طورِ اساس برتا ہے لہٰذا ہم ہسرل اور ہائیڈیگر کی فکر کے مابین موجود ارتباط کی صورتوں کو ظاہر کرنے کے علاوہ ان کے افکار کے اندر موجود مماثلتوں کو نہ صرف یہ کہ یہاں بیان کریں گے بلکہ یہاں ہم یہ بھی دکھلانے کی کوشش کریں گے کہ ہسرل اور ہائیڈیگر کے ہر دو افکار میں اور جرمن فلسفی کانٹ کے ماورائی فلسفے میں باہم کیا ارتباط پایا جاتا اور تینوں فلاسفہ کی فکر میں وہ کون سے پہلو ہیں جن میں مماثلت پائی جاتی ہے۔ مزید برآں ہم یہاں یہ بھی بتائیں گے کہ یورپی فلسفیانہ فکر میں 'تصورِ زماں' کو اگر مرکزی حیثیت ہمیشہ سے دی جاتی رہی ہے تو اس میں کیا امر ہے؟ نیز یہ بات بھی واضح ہو جائے گی کہ ہسرل اور ہائیڈیگر کی فکر کے دوران 'تصورِ زماں' کے سلسلے میں کیا الجھنیں یا سنجیدہ مسائل کھڑے نظر آتے ہیں آخر ان مسائل کا کیا حل ہے؟ ان ہی مسائل کے حل کی جستجو سے یہ ممکن ہو سکے گا

کہ ہائیڈیگر کی کتاب 'وجود و زماں' کو ہم ممکنہ حد تک سمجھ سکیں اور پھر اسی جستجو کے دوران ہم پر یہ بات بھی کھل کر سامنے آجائے گی کہ آخر وہ کیا فکری پیچیدگیاں تھیں جو ہائیڈیگر کی راہ میں حائل تھیں کہ وہ اپنی وقیع تصنیف کو مکمل نہ کر سکا۔ ہاں مگر یہاں یہ بتا دینا بھی ضروری ہے کہ یہی تو وہ سنجیدہ مسائل فکری ہیں جو 'عمومی مظہریات' (Phenomenology in General) سے متعلق عمیق سوالات بھی اٹھاتے ہیں اس کے ساتھ ہی ساتھ یہ وضاحت بھی ہو جاتی ہے کہ دورِ حاضر کی بعض تحریکوں مثلاً 'پس ساختیات' اور 'پس جدیدیت' (Post-structuralism, Post-modernism) سے متعلق فلاسفہ کے یہاں بھی اگر کوئی ترغیبِ فکری پیدا ہوئی ہے تو اس کا موجب بھی یہی پیچیدہ مسائل ہیں... اور فلسفیانہ فکر سے متعلق کئی فلاسفہ نے بھی اسی فکر سے استفادہ کیا ہے (مثلاً رچرڈ رارٹی* نے 'صنعتِ اجتماعِ ضدین یا 'Oxymoron' کا جو نظریہ پیش کیا ہے وہ بھی اسی مظہریاتی فکر کا مرہونِ منت ہے، یہ نظریہ اپنی نوعیت میں خود وضاحتی ہے)۔

ہسرل اور تصورِ زماں

آیئے تو پھر ذرا سب سے پہلے ہسرل کے 'تصورِ زماں' کے فکری منصوبے کو زیرِ غور لاتے ہیں۔ ہسرل کو یہ قوی توقع تھی کہ وہ 'صوری وجودیات' (Formal Ontology) اور مختلف entities کی مختلف انواع و اقسام، مختلف علاقہ جاتی صورتوں کی 'مادی وجودیات' (Meterial Ontologies) کی متنوع اشکال کے مابین ارتباطِ باہم کی کوئی نہ کوئی صورت ضرور نکال لے گا جیسا کہ ہم پہلے ہی دیکھ آئے ہیں کہ 'وجودیات' (Ontologies) نہ صرف یہ کہ 'وجودِ عمومی' کے فکری مواد سے سروکار رکھتی ہے بلکہ اس علم کے تحت بنیادی 'مقولات' اور 'جواہر' (Catergoies, Essences) کو بھی زیرِ غور لایا جاتا ہے۔ 'صوری وجودیات' کا فکری وظیفہ یہ ہے کہ یہ 'وجودِ عمومی' کی بنیادی ساختوں اور صورتوں سے بحث کرتی ہے، جب کہ 'مادی وجودیات' جس چیز کو زیرِ غور رکھتی ہے وہ سوال یہ ہے کہ 'وجود' کی یہ نسبتاً زیادہ عمومی صورتیں، antities کی خاص خاص متنوع اقسام کو 'موادِ مادی' (Meterial) سے کس طرح پر کیے رکھتی ہیں۔ ہسرل entities کی ان تقسیمی صورتوں کو جغرافیائی استعارے (Region) کے اصطلاحی نام سے موسوم کرتا ہے اور یوں 'علاقہ جاتی وجودیات' (Regional Ontology) اور 'مادی وجودیات' (Material

1 Richard Rorty کہ فلسفی جس نے Self-Descriptive Oxymoron کا نظریہ پیش کیا۔

(Ontology کی یہ 'اظہاری صورتیں' باہم ایک دوسرے میں 'متبدل' (Inter-changeable) بھی ہوتی رہتی ہیں۔

ہسرل نے 1929 میں 'صوری اور ماورائی منطق' (Formal and Transcendental Logic) کے عنوان سے ایک کتاب تصنیف کی تھی، اپنی اس کتاب میں وہ لکھتا ہے کہ 'صوری وجودیات' کا بنیادی کام یہ ہے کہ وہ یہ کر دکھلائے کہ خواہ کوئی بھی 'معروض' (Object) کیوں نہ ہو یا کسی بھی معروض کا خواہ کوئی بھی علاقہ کیوں نہ ہو، ان ہر دو صورتوں میں ان معروضات سے متعلق وہ سب ہی کچھ کہ جو درست اور صائب ہو، اس واقعی صورتِ حال کے بارے میں ٹھیک ٹھیک ایک ایسا بیان دے جس سے بے کم و کاست یہ ظاہر ہو... کہ ان معروضات کی خواہ کوئی بھی صورت کیوں نہ ہو یا پھر یہ کہ یہ معروضات معرضِ وجود میں آنے کا خواہ کیسا ہی امکان کیوں نہ رکھتے ہوں... ان کی ان تمام ہی صورتوں کے ساتھ اس کا (صوری وجودیات کا) یہ 'بیانِ صائب' (True Statement) پوری طرح ہم آہنگ (Harmonial) ہو اور بسا اوقات ہسرل 'صوری وجودیات' سے متعلق یہ خیال کرتا ہے کہ یہ وہ علم ہے جو 'معروضیتِ بعینہٖ' (Objectivity as Such) کے بنیادی تصور اور مقولات سے سروکار رکھتا ہے۔ اس کا کہنا یہ ہے کہ 'وجود' کی حیثیت 'معروضی' ہوتی ہے اور یہ کہ 'معروض' یا 'معروضیت' کا تصور اپنا ایک وسیع تر مفہوم رکھتا ہے کیوں کہ 'معروض' سے مراد ایک ایسے معروض سے ہے جو 'معروضاتِ مدرکہ' (Object of Perception) سے نسبتاً کہیں زیادہ ہے۔ ہسرل نسبتاً زیادہ اعلیٰ تر معروضی صورتوں کا قائل ہے... مثلاً کچھ ایسی معروضی صورتوں کا تصور جو ہمیں علمِ ریاضی اور عمرانی علوم میں اپنی مسلم الثبوت حیثیت میں دکھائی دیتی ہیں۔

ہسرل نے اپنے 'مظہریاتی وجودیات' کے فکری منصوبے کی جانب یہ اشارہ بھی کیا ہے کہ یہ ایک اپنے انداز کا 'ماورائی' فکری منصوبہ بھی ہے۔ ہم ابھی سطورِ بالا میں یہ تذکرہ کر آئے ہیں کہ 'مظہریات' وہ علم ہے جو اپنے وسیع تر مفہوم میں 'معروضات' کی توصیفی تفصیل کو بیان کرتا ہے۔ معروضات کی ان تمام 'توصیفی تفصیلات' کے بیان کے علاوہ بیان کنندہ کی حیثیت سے ان تفصیلات سے متعلق ہماری اپنی مخصوص تفہیم کے جواز کے طور پر ان ہی تفصیلات کے بارے میں ہمارا اپنا مظہریاتی بیان مزید جس ایک بات کا تقاضا کرتا ہے وہ یہ ہے کہ ان کو بیان کرتے وقت نہ صرف یہ کہ پوری احتیاطِ فکر سے کام لیا جائے، بلکہ اس بیان کے لیے جو منہاجِ فکری اختیار کیا

جائے، اس منہاجی عمل کے دوران اس بات کو بھی ملحوظِ نظر رکھا جائے کہ آخر یہ 'توصیفی تفصیلی' بیان دراصل ہے کیا اور یہ کہ اس بیان کو کس طرح ممکن بنایا جاسکتا ہے... لہٰذا معلوم یہ ہوا کہ ہسرل کی مظہریاتی فکری نہج بالکل ان ہی معنی میں ماورائی فکر ہے جن معنی میں کہ خود کانٹ نے اپنے فکری طریق کو اپنی مشہورِ زمانہ تصنیف 'انتقادِ عقلِ محض' (Critique of Pure Reason) کے مقدمے میں متعارف کرایا ہے۔ کانٹ کا یہ فکری طریق ایک ایسا موثر فکری طریقہ ہے کہ اس سے 'ماورائی فلسفے' کی فکری روایت کا آغاز ہوتا ہے... چناں چہ خود کانٹ اپنی اسی کتاب میں ایک جگہ لکھتا ہے کہ:

> ''میں نے ایسے تمام کے تمام 'علم' کو 'ماورائیت' کے نام سے موسوم کیا ہے، جس علم کا تعلق کچھ اتنا زیادہ 'معروضات' کے علم سے تو نہیں ہے تاہم اس کا تعلق 'علم' کی ایک ایسی جہت سے ہے جو 'معروضات' کے حوالے سے ممکنہ حد تک 'قبل از تجربی' (Apriori) ہو۔''

یہاں 'قبل از تجربی' (علم) سے کانٹ کی مراد 'معروضات' کے اُس علم سے ہے جو ہمیں حاصل ہو گیا ہو یعنی 'عالم' اور 'موضوع' (Knower or Subject) کا حاصل شدہ ایک ایسا علم جسے ہم اپنے روزمرہ 'تجربی' یا 'تعمیمی' علم سے حاصل نہیں کرتے... بلکہ اسے تو ہم اپنے شدید فلسفیانہ فکری انعکاس کے وسیلے سے حاصل کرتے ہیں... 'Apriori' یعنی 'قبل از تجربی' کے لغوی معنی ہیں تجربی علم سے قبل کی فکری صورتِ حال۔ اسی 'قبل از تجربی' علم کو کانٹ 'Necessary' یعنی 'لازم' قرار دیتا ہے جب کہ ہسرل 'قبل از تجربی' علم کو 'Essential' یعنی 'بنیادی' کے نام سے موسوم کرتا ہے۔ مندرجہ بالا وضاحتی بیان کے مطابق 'ماورائی فلسفہ' بطور خاص 'ذات' یا 'موضوع' کا موضوعِ بحث ٹھہرتا ہے... یعنی ایک ایسا موضوع یا ایک ایسی ذات جو شدید تفکراتی انعکاس کے وسیلے سے علم تک پہنچتی ہے۔ کانٹ ایک ایسا فلسفی تھا کہ جو 'معروضی علم' کی 'موضوعی شرائط' کے حوالے سے کسی نتیجے پر پہنچا تھا... اور وہ نتیجہ یہ تھا کہ 'ہم اشیائے کما ہیہ' (اشیا جیسی کہ وہ ہیں) تک پہنچ ہی نہیں سکتے یعنی مابعد الطبیعیات ناممکن ہے.. بلکہ اشیا جیسی کہ وہ ہمیں نظر آتی ہیں یعنی اشیائے کما فی الظاہر (Things as they appear) تک ہی ہماری دسترس ہو سکتی ہے۔ گویا یوں سمجھئے کہ ہم اپنی بعض، موضوعی وقوفی ساختوں' (Subjective Congnitive Structures) کے 'تجربی عمل' کے ذریعے اشیا کا ادراک کرتے ہیں، جز اس کے اُن کے

ادراک کی کوئی اور صورت ہے ہی نہیں۔ لہٰذا فکر کے اس مرحلے پر پہنچ کر ہم ہسرل اور کانٹ کے افکار کے درمیان موجود اہم ترین اختلاف تک پہنچتے ہیں اور وہ اہم اختلاف یہ ہے کہ ہسرل کا کہنا یہ ہے کہ 'اشیائے کماحقہ' پر ہماری دسترس ممکن ہے۔ اپنے اس فکری موقف پر ہسرل 'ماورائی تصوریت' (Transcedental Idealism) کے ازخود ایجاد کردہ نقطۂ نظر کے وسیلے سے پہنچا تھا۔

یہاں اس اہم صورتِ حال کو زیرِ غور لانا اس لیے ضروری ہے کہ نہ صرف یہ کہ 'معروضیت' بلکہ خود 'موضوعیت' کی 'پرکھ' (Scrutiny) بھی انتہائی ضروری ہے۔ چناں چہ وہ ایک چیز جسے ہم 'ذاتِ معقول یا الغوئے معقول' (Rational Self of Ego) کہتے ہیں... ذاتِ معقول، کی یہ تعبیر، اس کی اپنی بنیادی وقوفی ساختوں یا صورتوں کے معنوں میں ہوتی ہے... جسے کانٹ اور ہسرل دونوں ہی 'ماورائی الغو' (Transcendential Ego) کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔

مزید برآں یہ کہ کانٹ کی تصنیف 'انتقادِ عقلِ محض' کا تقابلی مطالعہ یہاں اس موقعے پر ہمارے لیے مفید ہوگا۔ صوری وجودیات کی فکری صورتِ حال جس کی تکمیل کی سعی کانٹ نے اپنے ماورائی تحلیل کے مطالعے کے دوران کی ہے، وہ 'عمومی معروض' کے قبل از تجربی علم سے مطابقت رکھتی ہے۔ ہسرل اور کانٹ دونوں فلاسفہ کے نزدیک 'صوری منطق' (Formal Logic) معروضیت کی بنیادی صورتوں کی دریافت میں کلیدی حیثیت کی حامل ہے۔ ہسرل کے نزدیک 'صوری منطق'، 'صوری وجودیات' کے ارتقا کے عمل میں ایک نقطۂ آغاز کی حیثیت رکھتی ہے جب کہ کانٹ کے نزدیک 'علاقہ جاتی وجودیات' اور 'مادی وجودیات' دونوں ہی، انتقادِ عقلِ محض میں پیش کی گئی 'صوری وجودیات' پر مبنی ایک فکری صورتِ حال ہے اور یوں گویا 'وجودیات' کی یہ تمام ہی صورتیں 'ماہیت' کی مابعدالطبیعیات تشکیل دے لیتی ہیں۔

اگر ہم کانٹ کے تمثیلی قیاسِ فکری (Analogy) کی جانب مزید رجوع کریں تو ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ہسرل کی صوری اور ماورائی منطقی فکر ایک طرح کی ضمنی ماورائی جمالیات اور خاکہ بندی (Supplementary Transcedental Aesthetic And Schematism) کے علاوہ، کانٹ کی انتقادی فکر سے متعلق دیگر دو اہم فکری اجزائے ترکیبی کا تقاضا کرتی ہے... لہٰذا ضرورت اس بات کی ہے کہ تجربے کا وہ قابلِ فہم پہلو جس کو صوری اور ماورائی منطقی فکر کے دوران برتا جاتا ہے، اس قابلِ فہم پہلو کو تجربے کے قابلِ محسوس پہلو کے ساتھ مربوط کر کے

دیکھا جائے۔ ہسرل نے اپنے اس فکری مواد کے اختتام پر نتیجہ اخذ کرتے ہوئے مذکورہ اہم ضرورت کو خود بھی تسلیم کیا ہے۔ آپ کو یاد ہوگا کہ انتقادِ عقلِ محض میں کانٹ نے ماورائی تحلیل کا جو نظریہ پیش کیا ہے، یہ نظریہ 'ماورائی جمالیات' کے نظریے پر مقدم حیثیت کا حامل ہے کیوں کہ اوّل الذکر نقطۂ نظر 'زمان و مکاں' کا فکری مواد رکھتا ہے۔ اب اگر اسی فکر میں اک ذرا اور آگے بڑھیے تو ہم یہ دیکھتے ہیں کہ کانٹ نے مابعدالطبیعیاتی اور ماورائی استخراجی صورتوں پر استدلال کرتے ہوئے بنیادی مقولات کو نہ صرف یہ کہ مستحکم کیا ہے بلکہ اس نے 'Schematism' کے عنوان سے ایک اور باب بھی تحریر کیا ہے جس میں اُس نے یہ باور کرائے جانے کی کوشش کی ہے کہ مقولاتِ عشرہ میں سے ہر مقولہ اپنی ابتدا ہی سے کس طرح 'زمان' سے بالکل آزاد ایک فکری صورتِ حال ہے...

ہسرل بڑی مدت تک اس کوشش میں لگا رہا کہ وہ 'زمان و مکاں' سے متعلق کوئی مظہریاتی نقطۂ نظر دنیا والوں کے سامنے پیش کر سکے یعنی جو مظہریاتی اعتبار سے 'زمانی و مکانی' ہو مگر زمان و مکاں کے سلسلے میں جو فکری مواد اس نے پیش کیا وہ اُس کے فکری منصوبے کے بڑے کینوس پر موزوں طور پر مربوط نہ ہو سکا۔ جیسا کہ ابھی ہم دیکھ آئے ہیں کہ 'زمان یا وقت' کو بہ وجوہ بالکل ویسی ہی ترجیح حاصل رہی ہے جتنی ترجیح کہ زمانے کو کانٹ نے اپنے فکری نظام میں دے رکھی تھی مگر ہسرل ہم کو یہ دکھانے میں ناکام رہا ہے کہ اُس نے 'صوری معروضی صورتوں' یا 'مقولات' کا جو ایک نظامِ فکر تشکیل دیا ہے اس کی اساسی حیثیت زمانی ہے مگر اپنی اس ناکامی کے باوجود وہ عمر بھر بار بار اس سعی میں لگا رہا ہے کہ زمان یا وقت کا فکری موضوع اس کے فکری نظام کا جزوِ خاص بن سکے کیوں کہ وہ اس بات کا قائل ہو چکا تھا کہ 'زمانہ' ہی وہ واحد بنیادی عنصر ہے جو تمام کے تمام تجربے سے وابستہ اور پیوستہ ایک صورتِ حال ہے اور یہ کہ اسے (زمانے کو) نظرانداز کیا جانا کسی طرح ممکن ہی نہیں۔

مظہریاتی زمان کا تصور اس بات کا تقاضا کرتا ہے کہ ہم 'زمانہ' سے متعلق عام سے اور سائنسی مفروضات کو عموماً نظرانداز کر کے 'زمانے' سے متعلق... 'جاری تجربے' (Lived Experience) کو ہی سختی کے ساتھ اپنے پیشِ نگاہ رکھیں... یعنی ہم کو معروضی وقت کے تصور کو لازمی طور پر 'قوسین' (With in Brackets) میں رکھنا ہوگا۔ ہسرل نے اپنے ان لکچروں میں یہی بتانے کی کوشش کی ہے اور اُس نے یہ بھی کہا کہ پھر ہمیں یہ بھی دیکھنا ہوگا کہ 'زمانہ' ہمارے روزمرہ کے

'جاری تجربے' کی ساخت میں کسی طرح خلقی طور پر سرایت کی ہوئی ایک فی الفور تجربی صورتِ حال ہے۔ چناں چہ ہسرل اسی جاری تجربی صورتِ حال کو اپنی مخصوص اصطلاح میں 'زمانے کے داخلی شعور' (Inner Time Consciousness) کا نام دیتا ہے۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ ہم اور آپ بنیادی طور پر اپنے روزمرہ میں 'زمانے' کا تجربہ 'اب یا ابھی' (Now) کے 'لمحۂ موجود' (Present Moment) کی صورت میں کیا کرتے ہیں... لیکن یہاں ہمارے لیے یہ جان لینا بھی بڑی اہمیت رکھتا ہے کہ ہسرل نے 'وقت یا زمانے' کے معروضی تصور کے استرداد (rejection) کو اگر بنیادی اہمیت دی ہے تو آخر ایسا کیوں ہے؟ تو اس سوال کا جواب یہ ہے کہ ہسرل 'وقت یا زمانے' سے متعلق ایک ایسے معروضی تصور کو کہ جس کے تحت یہ باور کیا جاتا ہو کہ 'وقت یا زمانہ'، 'اب، یا ابھی' (Now) کی صورت میں 'لمحۂ موجود' کی مجموعی صورتِ حال کا قطار اندر قطار 'ایک ایسا 'نقطے دار... تسلسلِ متواترہ' (Punctuilinear Row of Nows) ہے، جو پیچھے اور آگے (Back and forward)، ہر دو اطراف میں بالکل سیدھ میں پھیل کر، ایک 'خطِ لامنتہا' (Infinite Line) کھینچتا ہوا، 'لامتناہیت' (Infinity) کی طرف بڑھتا ہی چلا جاتا ہے... گویا اس صورتِ حال کو یوں سمجھیے کہ یہ لامتناہی طولِ مسلسل، ایک یک جہتی خطِ مستقیم (one-dimensional straight line) تشکیل دے لیتا ہے... اسی یک جہتی خطِ مستقیم کو ہم 'معروضی زمان' کے خط کے نام سے موسوم کرتے ہیں۔ ہسرل 'زمانے' کے اسی 'یک جہتی خطِ مستقیم' کے نقطۂ نظر کے برعکس اپنا ایک 'سہ جہتی تصورِ زماں' (Three-Dimensional Concpet of Time) پیش کرتا ہے۔ ہسرل کہتا ہے کہ 'لمحۂ موجود'، اب یا ابھی' کے لمحات یا آناتِ متواترہ کے تسلسل کا کوئی 'لاجہتی نقطۂ محض' (Present Moment is not a non-dimensional point of the instantaneous-now) نہیں ہے بلکہ اس کے برعکس یہ 'موجودہ لمحہ' ایک ایسا 'آنی فی الفور لمحۂ موجود' ہے جس کو ہم 'فی الفور موجود لمحۂ دبیز' سے تعبیر کر سکتے ہیں۔ فی الفور موجود اس 'لمحۂ دبیز' (Thick Present Moment) کے بطن بطون میں 'زمانۂ ماضی اور زمانۂ مستقبل' کی ہر دو جہتیں یا ہر دو صورتیں پیوست یا تہ نشیں ہوتی ہیں۔

ہسرل یہ بھی کہتا ہے کہ بہ طور 'لمحۂ موجود' کے 'موجود لمحہ' آپ اپنے 'وجود' کے لیے ان ہر دو پہلوؤں یعنی 'زمانۂ ماضی' اور 'زمانۂ مستقبل' دونوں کا لازمی اور بنیادی طور پر مرہونِ منت ہے۔ صاف اور سیدھی بات یہ ہے کہ 'زمانۂ ماضی' اور 'زمانۂ مستقبل' کے علی الترتیب 'Retentive

اور 'Protentive' دونوں ہی پہلو 'لمحۂ موجود' یا 'زمانۂ حال' کے اجزائے ترکیبی ہیں... یعنی 'زمانۂ ماضی' بہ طور 'ماضی کے 'لمحۂ موجود' میں ایک عنصر شامل یا ایک عنصرِ قائم و دائم کی حیثیت سے اس میں پیوست ہوا کرتا ہے... بالکل اسی طرح مستقبل کا ہر امکانی لمحہ بھی 'لمحۂ موجود' میں عنصرِ شامل کے طور پر پیوست ہوا کرتا ہے۔ پھر ہسرل یہ بھی کہتا ہے کہ جوں جوں 'زمانہ یا وقت' گزرتا جاتا ہے ویسے ویسے ہر 'لمحۂ موجود' یا 'لمحۂ حال' یعنی وہ 'لمحۂ دبیز' کہ جس میں خلقی طور پر 'زمانے' کی تینوں جہتیں (ماضی، حال اور مستقبل) سرایت کیئے ہوئے ہوتی ہیں، آئندہ ہر پیش آنے والے لمحے یا 'لمحۂ مستقبل میں جہتیں پیوستہ ہوتی چلی جاتی ہیں، ہسرل کہتا ہے کہ ہمارے روزمرہ کے 'جاری تجربے' کے دوران 'ماضی اور مستقبل' کی یہ صورتیں جسے وہ 'Retention' اور 'Protention' کے نام سے موسوم کرتا ہ، لاشعوری طور پر وقوع پذیر ہوتی رہتی ہیں... مگر اس پوری فکری صورتِ حال کا فلسفیانہ انعکاس ہمیں یہ باور کراتا ہے کہ کسی بھی 'لمحۂ زماں' کی ساخت میں 'ماضی اور مستقبل' کی یہ 'Retentive' اور 'Protentive' صورتیں تشکیلی طور پر موجود ہوا کرتی ہیں۔ تاہم ہسرل 'Retention' کو 'memory" (حافظے) سے ممیّز کر کے دیکھتا ہے کیوں کہ اُس کا کہنا ہے کہ ہم ماضی کو اپنے حافظے میں بہ طور ایک 'گزرے ہوئے لمحے' کو ہی اپنے تجربے کی زد میں لاتے ہیں، یعنی یہ کہ یہ 'گزرا ہوا لمحہ' ہمارے لمحۂ موجود کا جزوِ لازم نہیں ہوتا (محض اس کی 'بنیاد' ہوتی ہے)... بالکل اسی طرح ہسرل امیدوں یا توقعات' (Hopes and Expectations) کی امکانی صورتوں کو، 'Protention" سے ممیّز کر کے زیرِ غور لاتا ہے۔ وہ کہتا ہے کہ وہ یہ صورتِ حال تو محض کسی 'متصورہ استقبالی' (Imagined Future) امکانی واقعے پر شعوری طور پر روشنی ڈالے جانے کا ایک دیدہ و دانستہ عمل ہے... لٰہذا یہ صورتِ حال بھی 'لمحۂ موجد' کا جزوِ لازم نہیں کہی جاسکتی۔

چناں چہ 'تصورِ زماں' کے اس تجزیاتی عمل میں 'لمحۂ موجود' کی یہی 'مرکزیت'... Centrality)، وہ خاص نکتہ ہے جس کی بنا پر عصرِ حاضر کے فرانسیسی مفکر ژاک دریدا نے ہسرل کی مظہریاتی فکر کو، جس میں 'موجودگی کی مابعدالطبیعیات' کا مرکزی عنصر موجود ہے، ہدفِ تنقید بنایا ہے۔ ژاک دریدا کی انتقادی فکر کا بنیادی نکتہ ہی یہ ہے کہ ہسرل کے 'مظہریاتی تصورِ زماں' میں 'لمحۂ حاضر' یا 'لمحۂ موجود' کے مقابلے میں، 'لمحۂ غائب' کو پسِ پشت ڈالا دیا گیا ہے۔ روڈلف برنیٹ (Rudolf Burnet) جس نے ژاک دریدا کی انتقادی فکر کو مزید فروغ دیا ہے، اس کا اصرار یہ

ہے کہ 'لمحۂ غائب' کے تصور کو اب اتنی آسانی کے ساتھ نظر انداز کر دیا جانا ممکن نہیں لہٰذا وہ ہسرل کے الفاظ کا ہی حوالہ دیتا ہے اور لکھتا ہے: ہسرل کے الفاظ 'دبائے گئے عنصر کی واپسی ہوتی ہے' (The Repressed Element Returns) روڈلف برنیٹ نے مزید کہا کہ 'اس سلسلے میں میرا خیال یہ ہے کہ ژاک دریدا نے عجلتِ فہم کا مظاہرہ کیا ہے وگرنہ ہسرل کی فکر میں 'لمحۂ غائب' کو نظر انداز نہیں کیا گیا ہے بلکہ اس 'تصورِ غائب' (Concept of Absence) کو 'لمحۂ موجود' کے اثبات کے لیے ایک بنیادی عنصر کے طور پر تسلیم کیا گیا ہے۔ برنیٹ نے اسی بات کو واضح کرنے کے لیے یہ استدلال کیا کہ 'Retention' اور 'Protention' کی ہر دو صورتیں، دراصل 'لمحۂ موجود' میں 'لمحۂ غائب' (یعنی ماضی اور مستقبل) کی ہی نشان دہی کا وسیلۂ خاص (medium) ہیں۔ جب کہ اس کے برعکس 'Retention' اور 'Protention' کی ان ہی ہر دو صورتوں کے حوالے میں 'لمحۂ غائب'... یعنی ماضی جو 'گزر چکا' اور لمحۂ مستقبل جو 'ابھی آیا ہی نہیں'، ان 'لمحاتِ غائب' کی نشان دہی کر کے جہاں ایک طرف 'لمحۂ موجود' کی منفرد حیثیت کو برقرار رکھا گیا ہے وہیں دوسری طرف ماضی و مستقبل کی آثاریت کا تذکرہ کر کے 'لمحۂ موجود' میں دبازتِ فکری کا عنصر ڈال کر اسے اور زیادہ اہم اور مستحکم کیا گیا ہے... اور 'لمحۂ موجود' کو 'لمحۂ دبیز' کے نام سے موسوم کیا گیا ہے۔ برنیٹ کہتا ہے کہ 'لمحۂ موجود' کو 'لمحۂ دبیز' کا مرتبہ عطا کر کے دراصل اُس نے انسانی تجربے کے 'زمانی وصف' (Temporal Character) یا اُس کے 'زمانی کردار' کو باور کرانے کی ایک ممکنہ کوشش کی ہے اور ساتھ ہی ہسرل نے یہ بھی بتایا کہ انسانی تجربے کے دوران 'لمحۂ موجود' اور 'لمحۂ غالب' کے مابین کشاکش کی یہ صورت دراصل ایک ایسی بہم دگر 'بازی گری' (Inter-Play) کی ہے جس سے کوئی مفر ممکن ہی نہیں۔

مسئلہ زمان پر اگر ہم ایک بار پھر نظرِ غائر ڈالیں تو ہم یہ دیکھیں گے کہ 'وجودِ زماں' کے بجائے ایک دوسرا ہی معروض ماورائی موضوعیت کے اصلی دائرۂ کار میں تشکیل پاتا نظر آتا ہے یعنی معلوم یہ ہوا کہ 'موضوعیت' بجائے خود اصالتاً 'زمانی' ہے۔ ہسرل اکثر و بیشتر 'زمان' کو 'موضوعیت' کے مماثل خیال کرتا ہے (بالکل اسی طرح جس طرح کانٹ بسا اوقات 'داخلی احساس' کو 'موضوع' کا عین سمجھتا تھا)۔ فکر کے بعض مراحل میں ہسرل ایسا لگتا ہے کہ جیسے وہ یہ استدلال کر رہا ہو کہ 'ایغو' ہی 'مطلق' ہے اور یہ کہ جیسے 'ایغو' فی نفسہٖ زمانی' ہے ہی نہیں بلکہ اس کے برعکس یہ (ایغو) 'زمانیت' کا سرچشمہ ہے۔ ہسرل 'ایغو' کو زمانے کا 'ماخذ' (Origin, Ursprung) اور

'سرچشمہ' (Source, Quelle) سمجھتا ہے... جرمن زبان میں 'Quelle' کے معنی 'سوتے' (Spring) کے بھی ہوتے ہیں چناں چہ وہ کہتا ہے کہ 'ایغو' مثل 'سوتے' یا 'پانی کے چشمے' کے ہے جہاں سے زمانے یا وقت کا دھارا پھوٹ کر بہہ نکلتا ہے۔ یہ 'سوتہ یا چشمہ' تو مستقلاً بالکل ساکت و جامد اپنی ایک ہی جگہ پر رہتا ہے جب کہ اس میں سے بہہ نکلنے والا 'وقت' کا دھارا متحرک یا جاری رہتا ہے۔ ہسرل نے تصورِ زماں سے متعلق اپنے اسی مذکورہ مسودے میاں 'ایغو' کو "Nune Stans" یعنی 'Standing Now' (سوتہ یا چشمہ) کے نام سے بھی موسوم کیا ہے۔ اسی ساکت 'لمحۂ اب' (Standing Now) سے 'زمانے' کا دھارا جاری رہتا ہے لیکن خود ٹھہرا ہوا یہ 'لمحۂ اب' بہتے ہوئے زمانے کے اس دھارے سے خارج ایک صورتِ حال ہے۔ گویا 'ایغو' کا 'ٹھہرا ہوا ہونا' ہی اس کا وصفِ لازم ہے، ٹھہرا ہوا یہی 'لمحۂ اب' ایغو کے وجود کی اوّلین صورت ہے۔ ایغو کے ٹھہراؤ کی یہی صورت 'زمانے' کے بہاؤ کو تشکیل دیتی ہے، مگر یہ 'ایغویاتی وجود' فی نفسہٖ خود اپنی تشکل کے لیے کسی اور شے کا محتاج نہیں (یعنی اس کا کوئی خالق نہیں، کوئی علت نہیں۔)

ہسرل اپنے فکری دعوے میں جس نقطۂ نظر کا پابند نظر آتا ہے وہ انسانی تجربے کا اصالتاً زمانی ہونا ہے۔ وہ سمجھتا ہے کہ انسانی تجربے کے تمام تر پہلو اپنی 'اصل' (Genesis) میں نوعیت کے اعتبار سے 'زمانی' ہیں لہٰذا معلوم یہ ہوا کہ 'جینیاتی مظہریات' (Genetic Phenomenology) کی اہمیت 'سکونیاتی مظہریات' (Static Phenomenology) کے مقابلے میں بہرحال ہے مگر سوال یہ ہے کہ 'زمانہ بعینہٖ' (Time as Such) اور 'فطری زمانے' (Natural Time)، جسے ہسرل بسا اوقات 'Space- Time' یا 'Raum-Zeit' کہتا ہے اور 'تاریخی زمان' کے درمیان کیا ربط ہے۔ ہسرل نے اس مسئلے کو کبھی پوری تفصیل کے ساتھ بیان نہیں کیا۔ تاہم اُس نے 'فطری زمانے اور 'تاریخی زمانے' کے مابین امتیاز ضرور برتا ہے۔ اس سلسلے میں اُس نے صرف اتنا ہی کہا کہ 'فطری' اور 'تاریخی' ہر دو زمانے 'زمان' کی ہی مختلف جہتیں (Modes) ہیں۔ بسا اوقات اُس کی فکر سے یہ بھی ظاہر ہوتا ہے کہ ہسرل نے 'فطری زمانے' اور 'تاریخی زمانے' سے متعلق اپنے کام میں پیش رفت تو کی ہے مگر اُس کی اس فکری پیش رفت میں بھی دونوں زمانوں کو یکساں طور پر بنیادی کہا گیا ہے لیکن ان ہر دو زمانوں کا بنیاداً 'یکساں ہونا'، 'ماورائی موضوعیت' کی 'زمانیت' کے محیط میں اپنی اپنی اساس پر ہے۔ اس کے ساتھ ہی

ساتھ اکثر یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اُس نے 'تاریخی زمان' کی بنیاد 'فطری زمان' پر ہی رکھی ہے...
اور زمانوں کی ان ہر دو صورتوں کو جو چیز راہِ اعتدال پر لاتی ہے وہ 'انسانی بدنیت' (Human Bodiliness) کا عنصر ہے... ہسرل کہتا ہے کہ ہم 'تاریخی وجودات' ہونے کے علاوہ 'فطری وجودات' (Historical Beings And Natural Beings) بھی ہیں اور وہ اس لیے کہ ہم 'جسمانی وجودات' (Bodily Beings) ہیں... یعنی ہم ایک جسم بھی رکھتے ہیں۔

مختصراً یہ کہ ہم ابھی دیکھ آئے ہیں کہ ہسرل کی 'ماورائی مظہریات' کا فلسفہ، تصورِ زماں کے سلسلے میں کم از کم دو پہلوؤں سے انتشارِ فکری کی زد میں ہے اور وہ اس طرح سے کہ زمانے سے متعلق عمیق وجودیاتی مسئلہ 'زمانیت' اور 'موضوعیت' کو زیرِ بحث لاتا ہے اور یہ بحث ہمیں نتیجتاً 'ایغویاتی مظہریات' کے فکری دائرے تک محدود کر دیتی ہے... جب کہ نسبتاً اعلیٰ سطح کی فکری دشواری کا تعلق، فطری زمانے' اور 'تاریخی زمانے' کے باہمی طور پر 'ہم رشتہ' ہونے کے علاوہ 'زمانہ بعینہٖ' کے مسئلے سے بھی ہے—!

○

(مکالمہ، کراچی، کتابی سلسلہ-3، جون تا مارچ 1998، ناشر: اکادمی بازیافت)

تنقید کی جمالیات (سیریز)

(تنقید کی اصطلاح، بنیادیں، متعلقات) (جلد 1) پروفیسر عتیق اللہ

(مغربی شعریات: مراحل و مدارج) (جلد 2) پروفیسر عتیق اللہ

(مشرقی شعریات اور اردو تنقید کا ارتقا) (جلد 3) پروفیسر عتیق اللہ

(مارکسیت، نومارکسیت، ترقی پسندی) (جلد 4) پروفیسر عتیق اللہ

(جدیدیت، مابعد جدیدیت) (جلد 5) پروفیسر عتیق اللہ

(ساختیات، پس ساختیات) (جلد 6) پروفیسر عتیق اللہ

(رجحانات و تحریکات) (جلد 7) پروفیسر عتیق اللہ

(تصورات) (جلد 8) پروفیسر عتیق اللہ

(ادب و تنقید کے مسائل) (جلد 9) پروفیسر عتیق اللہ

(اضافی تنقید، ادبی اصناف کا تنقیدی مطالعہ) (جلد 10) پروفیسر عتیق اللہ

an artwork by ARTWORKS INTL.
Kh.Afzal Kamal - 0320 - 4031556

میاں چیمبرز 3۔ٹمپل روڈ لاہور
Email : book_talk@hotmail.com
www.facebook.com/booktalk.pk
Website : www.booktalk.pk